

Secolul 20



**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta:
HORIA BERNEA
Deal IV
detaliu



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

186-187

7-8 • 1976

SUMAR

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

GEO BOGZA: *Poeme ale paznicului de far, tălmăcirii în franceză de Ileana Vulpesu* • 3

REPERELE UNEI DINAMICI VII

VASILE ILEASĂ: *România în circuitul mondial al valorilor culturale* • 9

POLITICĂ ȘI CULTURĂ

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEACHIS: *În atelierul lui Brâncuși, cu Lucrețiu Pătrășcanu* • 14

ALEJO CARPENTIER

Recursul la metodă, roman, fragmente, în românește de Dan Munteanu (cu desene de Tudor Jebeleanu) • 19

ANDREI IONESCU: *În căutarea identității culturale* • 42

FRANK HARDY

Morții sînt mulți, roman, fragmente, în românește de Paul Silvestru • 51

MANUELA GHEORGHIU: *Un martor patetic al vieții: Frank Hardy* • 62

RADU ȘERBAN: *Coordonate pentru vitalitatea unui continent: Australia* • 66

Căldătorile căpitanului Cook, desene de Dan Stanciu

FILMELE UNOR LUMI ÎN FACERE ȘI PREFACERE

FLORIAN POTRA: *Al IV-lea Festival afro-asiatic și latino-american de la Taşkent* • 69

MICHELANGELO ANTONIONI

FLORIAN POTRA: *Michelangelo Antonioni și aventura cunoașterii* • 78

MICHELANGELO ANTONIONI: *Profesiunea: Reporter — Dialogurile filmului* • 83

ÎN UNIVERSUL SCENEI

ILEANA BERLOGEA: *El Teatro Campesino* — convorbire cu LUIS VALDEZ • 100
ELENA AZERNIKOVA: «Repetiția, dragostea mea!», de vorbă cu ANATOLI EFROS • 108

VALENTIN SILVESTRU: *Tendințe noi în teatrul contemporan* • 118

MIHAI NADIN: *Sub semnul lui Dionysos* • 126

WILLIAM CARLOS WILLIAMS: *Primul președinte*, poem pentru scenă, fragmente, în românește de Antoaneta Ralian, cu o prezentare de Andrei Brezianu • 133

CREATORUL LA MASA DE LUCRU LA RĂSĂRIT DE EDEN

JOHN STEINBECK: *Jurnalul unui roman*, în românește, cu o prezentare de Eugen B. Marian • 145

VERSURI PE MERIDIANELE LUMII

MATHIEU BÉNÉZET: *Ornicul buzelor...* poem, în românește cu o prezentare de Aurel Rău • 152

LUCEBERT: *Un poet răzbate prin pământ, Tutunul, Anotimp, Drumul, Copiiiilor, Henry Moore, Paul Klee*, în românește cu o prezentare de Petre Stoica • 157

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN LIMBI STRĂINE

O culegere a poeziei române de avangardă în «*L'Europa Letteraria e Artistica*», note de Dragoș Vrânceanu și Nicolae Manolescu • 161; *Craii de Curtea Veche* în versiunea poloneză a Danutei Bieńkowska (de Rodica Ciocan-Ivănescu), cu fragmente în limba polonă • 168

LUCIAN BLAGA: *Silencio, Significados, De Profundis, Nosotros los cantates leprosos, Cuarteta, Canción para el año 2000, Poesia, ¿No me presientes?* poeme, traduse în limba spaniolă de Omar Lara și Maria Elena Răvoianu • 172

DOCUMENTE

ALEXANDRU IOAN CUZA ȘI INDEPENDENȚA

Revelații americane. I. COMȘA: *Cuza Vodă* — inițiator al luptei Principatelor pentru lărgirea relațiilor internaționale • 175

DIN INIMA FIERBINTE A ACTUALITĂȚII

ANDREI IONESCU: *Spania regăsită* • 183

INTERFERENȚE

În «*Cahiers roumains d'études littéraires*»: *Etiemble despre haiku* (Doru Mielcescu); Dan Grigorescu: *O distincție de prestigiu; Ecouri ale literaturii române la Kiev*; Traducere din «*Biblioteca pentru toți*» recenzată în S.U.A.; *Un roman de Sorin Titel la Paris*; *Lirica și proza română comentată în Books Abroad* • 189

INEPUIZABILUL REALITĂȚII

HORIA BERNEA: *Deal IV*; N. STEINHARDT: *Dealul universal și românesc al lui Bernea*

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

GEO BOGZA

POÈMES D'UN GARDIEN DE PHARE

MÂTS ET CURE-DENTS

*Ces brindilles que vous ramassez
et dont vous faites des cure-dents
pour nettoyer vos incisives de la viande des agneaux
sont les éclats des arbres que j'ai abattus il y a longtemps
pour en faire de hauts mâts de navires,
dont un grand nombre gisent au fond des océans,
dont un grand nombre affrontent encore les tempêtes
apportant à ma voûte palatine
l'amer goût de la mer.*

LOUP DE MER — JEUNE

*Sous mes regards, les mers du monde filent,
Filent vingt nœuds, sans fin et sans répit.
Sous les rayons du soleil, sous l'éclat de la lune,
Filent sans cesse — vertes panthères — et moi,
Oubliant le rivage et ses phares si pâles,
Je pénètre sans peur dans leur énorme gueule,
Aimant de l'océan la loufoque fureur,
Jusqu'à ce que je sente sur mes épaules par le sel blanchies
L'univers, telle une patte amicale de tigre.*

ET SI...

Et si la mer existait sans qu'elle s'appelle mer, comment serait-ce ?

Et si le blé existait sans qu'il s'appelle blé, comment serait-ce ?

Et si les mouettes existaient sans qu'elles s'appellent mouettes, comment serait-ce ?

Et si le front existait sans qu'il s'appelle front, comment serait-ce ?

Et si la mélancolie existait sans qu'elle s'appelle mélancolie, comment serait-ce ?

Et si Eminescu avait existé sans qu'il s'appelât Eminescu, comment serait-ce ?

LES ROCHES BLEUES

Ne voyez-vous pas qu'elles sont les statues
des grands poissons, ceux qui naguère
ont rêvé tous de prendre leur vol jusqu'à la lune
et puis, de revenir dans l'eau des océans
sur leurs lèvres avec le goût de ses lèvres de somnambule,
rêve dont, à des origines très lointaines,
sommes issus nous, nous l'étrange lignée des poètes ?

FROU-FROU D'AILES

Et albatros et mouettes
Beaucoup plus blancs que la neige
Au bord de la mer s'assemblent.

Et albatros et mouettes
Beaucoup plus purs que l'azur
Au large de la mer s'aiment.

Et albatros et mouettes
S'attardant dans l'éther, tombent
Au fond de la mer tués :

Dans leurs yeux un brin de ciel.

POURQUOI ÊTES-VOUS ÉTONNÉS ?

Moi, j'ai tenu le compte de chaque navire
Parti au large sur les mers du monde,
Gardien de phare le sourcil toujours froncé.

Moi, j'ai tenu le compte de tous les navires du monde.
Pourquoi êtes-vous étonnés que sur mon visage il y ait des traces de sel ?

LOUP DE MER — VIEUX

Ces eaux je les considère trop lents pour l'étrave de mon navire.
Et le vent trop médiocre pour les mâts qui ont passé par tant de tempêtes.
Oh, je ne pense pas naviguer dans des marécages, après en être venu aux mains
avec l'océan.

Ni lutter contre les moustiques, quand sur mes épaules ont reposé les albatros.
Je laisserai les mâts nus de toutes voiles.
J'en ferai cadeau aux putains du port, pour s'en faire des jupes.
Tant ont dû être mes périples sous la clarté de l'Étoile Polaire.
Vieux navire, réjouis-toi, je ne te porterai jamais dans des borbours.
Non, je ne chasserai pas le menu fretin après avoir tué les monstres de l'océan.

BARABBAS

Cette sorte d'eau
et cette sorte de savon
dont s'est lavé les mains Ponce Pilate,
ne tâchez pas de les glisser en fraude sous mon toit.

Moi, non, jamais je ne demanderai:
« Lequel des deux voulez-vous que je vous délivre, de celui-ci ou de Barabbas ? »
Moi, non, jamais je ne dirai:
« Prenez-le vous-mêmes et faites de lui ce bon vous semble ! »

Moi, je ne m'en laverai pas les mains comme Ponce Pilate.
Moi je ne puis pas donner l'innocent pour le meurtrier:
Moi je ne puis pas laisser libre Barabbas.

VOYEZ-VOUS...

Un vernis de justice
faite au pouce gauche,
aux cils, aux sourcils,
au petit doigt de la main droite
ne répare pas la grande injustice
faite à la colonne vertébrale
et au front,
à l'os noble du front.

LE LION

Je sais que vous aimeriez vous faire prendre en photo près du lion,
mais on ne peut pas se faire prendre en photo près du lion.
Je sais que vous aimeriez vous faire prendre en photo
la main dans la crinière du lion, regardant tous les deux vers l'objectif de l'appareil.
Mais ce n'est possible que le pied sur sa cuisse, et lui déjà tué.
Je sais que vous aimeriez vous faire prendre en photo près du lion,
mais on ne peut pas se faire prendre en photo près du lion.
Le seul près duquel ce serait possible, se trouve dans la cage,
derrière les barreaux.
Je sais que vous aimeriez vous faire prendre en photo près du lion,
mais ce n'est possible que près de la cage du lion.
Ou près de son cadavre.

LA LOUVE

La jeune louve avait
Des crocs durs d'acier
Et blancs comme la porcelaine.

Elle avait les tétines pleines
De lait —
À goût de mârons qu'il était.

Je regrettais de ne pas être
Romulus et Rémus.

Ou fauve de la forêt.

JE VOUS EN PRIE

Ne me jetez plus, je vous implore ne me jetez plus
À leur bec jaune et gros
Même si elles ont sauvé le Capitole.

Ne me jetez plus, je vous implore ne me jetez plus
À leur stupidité si blanche.

Mais donnez-moi aux chevaux, aux chevaux seulement,
Jusqu'à ce qu'il lancent du feu par les naseaux,
Jusqu'à ce que sous leur trot retentisse la terre encore une fois
De toute l'histoire du monde.

L'OEUF PHÉNOMÉNAL

La chèvre peut ronger le chou jusqu'au trognon.
Ça m'est égal.

Le chou peut devenir crinoline pour dames,
Laissant mourir de faim la chèvre.
Ça m'est égal.

Le problème de la chèvre et du chou — ça m'est égal.

Mais je rêve, je rêve depuis longtemps d'un grandiose coq.
Un coq avec des parents au soleil,
Et d'une poule extraordinaire
Qui puissent enfin nous donner
L'œuf phénoménal.

Le problème de la chèvre et du chou — ça m'est égal.
Qu'ils se débrouillent.

Mais moi je ne veux plus pour rien au monde, je ne veux plus,
Ces omelettes que les maîtres queux
Invoquent pour casser des millions d'œufs.

Tant de jaunes d'œuf écoulés de la coque,
Tant de coquericos de moins sous le soleil,

Tant de soleils empêchés de paraître,
Toute l'histoire du monde pervertie,
Sous prétexte que c'est ainsi qu'on fabrique l'omelette.

Quant à moi, moi je rêve depuis longtemps
L'œuf phénoménal.

LES CONSEILS DU VIEUX J. FR. WILLIAMS À SON FILS TOM

Toi, mon fils, prends soin de la ferme.
Voilà, ton oncle John vient me porter à l'hôpital,
D'où, il se pourrait que je ne rentre plus,
Comme la pauvre Mary, ta mère, qui pendant quarante ans a été ma fidèle épouse.
Toi, Tom, tant que je serai absent, prends soin de la ferme;
Regarde tout, ne perds rien des yeux:
Quand les vaches vèleront, aide-les à se délivrer plus vite du veau,
Qui est bête et chétif et n'a pas la force d'y sortir,
Et s'il fait nuit, porte une lanterne à l'étable,
Qu'il sache que dans ce monde il vient à la lumière.

Toi, mon fils, prends soin de tout.
Tu vois, les étalons, si forts qu'ils soient,
Souvent, ils n'arrivent pas à planter leur semence.
Toi, aide-les, avec beaucoup de douceur, comme tu nous a vu faire moi et ton
oncle John.

Le voilà, il a arrêté la voiture devant la porte et attend pour m'emmener à l'hôpital.
Toi, mon fils, prends soin de la ferme.
Du matin au soir, soit tout yeux.
La nuit dors d'un seul œil
Et le fusil de ton père à côté.
Si tu sens quelque chose, tire tout de suite, ne reste pas trop à balancer.
Voilà, ton oncle me fait signe de venir.
Attends, John, je viens, mais j'ai encore un mot à dire à mon fils
À propos de la truie.

Tom, ne t'en fais pas à propos de la truie,
S'il est question qu'elle grimpe à l'arbre,
Eh bien, elle y grimpera !
Quelque jeune et stupide qu'elle soit,
Quelque vieille et lourde qu'elle soit,
S'il est question qu'elle grimpe
Eh bien, elle y grimpera !

Attends, John, je viens !
Porte-toi bien, Tom, et prends soin de la ferme !

HYPOTHÈSE

Il se pourrait que dans une septième dimension
Le soleil soit une allumette avec laquelle Je-ne-sais-qui
Allumerait sa cigarette —
Une allumette qui ne ferait pas long feu.

Qui serait-ce ?

Et combien de cigarettes pourrait-il bien fumer par jour ?

COMMENT MA MONTRE COMPTE LES INSTANTS

Si je l'écoute de l'oreille droite
Ma montre compte les instants de ma vie.

Si je l'écoute de l'oreille gauche
Ma montre compte les instants de ta vie.

Si je l'écoute avec l'os du front
Elle mesure la durée de l'univers.

Si je la jette à l'eau
Je recule d'un règne et je deviens arbre.

Si je la jette au feu
Je recule de deux règnes et je deviens pierre.

Si je la jette dans le néant
Et l'écoute avec la mémoire des morts
Je recule de trois règnes
Et je deviens parole.

ORION

Jamais, nul navire de retour en rade
— Soit des mers du Sud, soit du Capricorne —
Ne fut si pure et si élégante frégate
Tel Orion quand il revient en automne.

Au-dessus des forêts reverdies, jamais ne brillèrent les feux
De sa blanche lumière. Et non plus sur les prés.
En avril, les montagnes le voient qui s'en va silencieux
Et le ciel, tout l'été, plus ne trouve son seul maître après.

De nouveau, au-dessus des jardins, Octobre le fier
Ses hauts mâts aux pointes de platine il arbore
Et, ensuite, la nef de clartés, tout l'hiver,
Au-dessus du monde ébloui se balance encore.

Roi de toutes les étoiles du Septentrion,
Glissant sans arrêt sur des mondes de glace,
Ainsi parcourt le temps ce Grand Orion,
Navire tanguant dans l'Éternité de l'espace.

Choix, montage et équivalences françaises
par ILEANA VULPESCU

repererele unei dinamici vii

VASILE ILEASĂ

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL MONDIAL AL VALORILOR CULTURALE

Colaborarea culturală internațională cunoaște în zilele noastre o dezvoltare fără precedent. Cu mai multe decenii în urmă, schimburile culturale aveau un caracter neorganizat, sporadic, întâmplător. Puținele acorduri culturale existente în vremea aceea erau documente mai mult declarative decât practice, de bune intenții, pe baza cărora se realizau acțiuni răzlețe, cu ecouri restrinse, care atrăgeau atenția unui număr relativ redus de interesați. Planuri și programe de colaborare culturală nici nu existau deoarece astfel de documente nu intraseră încă în practica relațiilor dintre state. Planurile au apărut odată cu formarea statelor socialiste, acestea înțelegând să dea un caracter organizat schimburilor dintre ele. După mai mult de un deceniu de război rece, pe măsura destinderii intervenite în relațiile est-vest, și a accelerării procesului de eliberare națională a popoarelor coloniale și dependente, practica încheierii de planuri culturale a căpătat dimensiuni tot mai largi, extinzându-se, sub forma programelor culturale, la un număr mereu sporit de țări. Astăzi întreaga planetă este înfășurată cu o multitudine de acorduri, planuri și programe de colaborare, care constituie osatura pe care se sprijină întregul sistem de relații culturale internaționale. În cadrul acestui sistem România ocupă un loc important, situându-se printre țările cu cel mai larg număr de relații, bazat pe documente juridice interstatuale. Peste 80 de state din lumea întreagă au încheiat cu țara noastră astfel de documente. Relațiile culturale ale României nu se limitează însă numai la aceste state, ci ele se dezvoltă, sub o formă sau alta, cu circa 115 țări de pe toate continentele. Rezultă deci că țara noastră întreține relații de colaborare culturală cu majoritatea covârșitoare a statelor lumii.

Poporul nostru nutrește cele mai bune sentimente de stimă și respect față de fiecare popor, mare sau mic, față de creația sa culturală și artistică, de contribuția pe care o aduce la cultura și arta universală. Pornind de la o astfel de concepție partidul și statul nostru promovează dezvoltarea largă a schimburilor culturale internaționale, se preocupă îndeaproape de îmbogățirea vieții spirituale a poporului român cu tot ceea ce creează mai valoros alte popoare, de sporirea contribuției românești la patrimoniul mondial de cultură.

Prin caracterul lor public, accesibil unor mase largi de oameni, prin puterea mare de pătrundere și influențare, valorile culturale și artistice joacă un rol important în cunoașterea și apropierea dintre popoare, în crearea, în relațiile dintre ele, a unui climat de înțelegere și colaborare, de pace și securitate. Tocmai de aceea, în pregătirea și desfășurarea Conferinței general europene pentru securitate și cooperare, reprezentanții statelor participante au acordat o atenție deosebită problemelor colaborării culturale internaționale. Desigur, ar fi greșit să se creadă că numai printr-o susținută activitate culturală pe arena internațională s-ar putea soluționa problemele dificile cu care este confruntată astăzi omenirea, inclusiv problemele păcii și securității. Dar ar fi tot atât de greșit, dacă s-ar subaprecia rolul pe care cultura și arta îl pot juca în crearea și afirmarea între națiuni a unui climat de pace și încredere, de stimă și respect reciproc.

În colaborarea culturală cu străinătatea, ca și în alte domenii ale colaborării externe, România socialistă promovează cu perseverență, un nou tip de relații internaționale, caracteristice socialismului, bazate pe dreptul fiecărui popor de a-și dezvolta propria viață spirituală, cultura proprie în conformitate cu interesele sale specifice, cu idealurile de progres și prosperitate ale omenirii.

Datorită deschiderii largi spre alte culturi, în țara noastră se tipăresc anual câteva sute de titluri de carte beletristică, social-politică și tehnico-științifică străină. Un loc important în acest context îl ocupă cartea din țările socialiste. Este prezentă de asemenea, cartea din țările occidentale și în ultimii ani apar tot mai frecvent titluri din literatura țărilor în curs de dezvoltare. Contactele și legăturile dintre autorii români și străini sînt permanent încurajate și sprijinite. În străinătate se traduc și se tipăresc, în fiecare an, aproximativ 100 de titluri de carte românească. Răspîndirea cea mai largă au cunoscut-o lucrările președintelui României tovarășul Nicolae Ceaușescu precum și cele scrise despre viața și activitatea sa, al căror număr se apropie de 50 de volume, multe dintre ele fiind publicate în limbi de mare circulație internațională. Cărțile cele mai importante ale scrisului românesc clasic și contemporan sînt, de asemenea, traduse și publicate în multe țări ale lumii. Un interes special se manifestă în ultimii ani față de literatura social-politică și tehnico-științifică românească din care s-au tradus mai multe titluri atât în țări socialiste cît și în alte țări.

Pentru stimularea traducerii de carte românească în limbi străine a avut loc la București în iunie a.c. al doilea Colocviu al traducătorilor din limba română la care au participat aproximativ 50 de invitați din 20 de țări. Traducătorii români participă, de asemenea, frecvent la colocviile, seminariile și cursurile de limbi străine, care se organizează în alte țări.

În spiritul actului final al Conferinței general europene pentru securitate și cooperare, România dezvoltă contactele și schimburile în acest domeniu pentru o cunoaștere mai bună în alte țări a literaturii noastre noi și pentru preluarea a tot ceea ce este valoros în literatura altor popoare. « Considerăm necesară, a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul Educației Politice și al Culturii Socialiste, intensificarea schimburilor în domeniul cultural, pe bază de înțelegeri corespunzătoare, asigurînd circuitul larg al bunurilor spirituale, al creației literar-artistice. Desigur, va trebui să veghem cu toți la excluderea prin aceste schimburi a lucrurilor nocive, care dăunează dezvoltării morale, sănătoase, a omului, îndeosebi a tinerii generații. »

O permanentă dezvoltare cunosc relațiile culturale ale țării noastre cu toate țările socialiste. Comunitatea orînduirii sociale, și țelul comun al construirii socialismului și comunismului se reflectă și pe planul culturii și al schim-

burilor culturale în crearea și difuzarea cu prioritate de opere literare, muzicale, teatrale, cinematografice ș.a. cu o problematică profund umanistă și o gamă stilistică tot mai variată. Introducerea în anii din urmă, în practica relațiilor culturale dintre țările socialiste, a unor manifestări complexe, de mare anvergură, cum sînt « zilele culturii », « festivalurile dramaturgiei », « festivalurile muzicii » și « săptămînile filmului » s-a reflectat pozitiv asupra puterii de pătrundere a unor importante creații artistice în mediile sociale cele mai diferite, din cele mai îndepărtate colțuri ale acestor țări. Festivalurile dramaturgiei și festivalurile muzicii românești, organizate pe bază de reciprocitate în Uniunea Sovietică, Republica Democrată Germană și Republica Populară Polonă, au antrenat punerea în scenă și introducerea în repertoriile instituțiilor de spectacol dramatic și muzical a celor mai valoroase lucrări din creația românească clasică și contemporană și din cea a țărilor respective. Zeci de piese dramaturgice și muzicale au rămas în repertoriul pe mai mulți ani al teatrelor și filarmonicilor participante la aceste festivaluri. Practica organizării lor, dovedindu-se eficientă, va fi extinsă în anii următori și la schimburile cu alte țări socialiste. Galele, zilele sau săptămînile filmului se organizează, în fiecare an, în țara noastră și în celelalte țări socialiste, mai ales cu prilejul sărbătorilor naționale. Producția cinematografică cea mai recentă este prezentată în astfel de ocazii, aducînd în fața cinespectatorilor cele mai noi și izbutite creații. Cu prilejul unor mari și rotunde aniversări, se organizează sub genericul de « zile ale culturii » cele mai variate manifestări cu participarea unor importante forțe cultural-artistice din țară și străinătate. A fost cazul celei de a 30-a aniversări a eliberării României de sub dominația fascistă și a al sărbătorilor similare ale altor țări socialiste. În prezent ne pregătim pentru organizarea sărbătoririi în străinătate, prin « Zile ale culturii » sau « Săptămîni culturale », a centenarului independenței de stat a României, sărbătoare cu profunde semnificații istorice și largi reverberații contemporane.

Dacă la cele de mai sus adăugăm organizarea unor importante expoziții de artă din colecțiile muzeale ale țării noastre și ale celorlalte țări socialiste, cum au fost « Nicolae Grigorescu », « Ștefan Luchian », « Alexandru Ciucurencu — Ion Irimescu », « Etnografia românească » ș.a. la Moscova, Pekin, Varșovia, Berlin, Belgia, Praga, Budapesta, precum și « Realismul critic rus al celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea », « Descoperirile arheologice ale Republicii Populare Chineze », « Portretul polonez », « Constructivismul ungar », « Otto Dix-Hans Gründig », « Arta muntenească », « Arta egipteană în muzeele din R.D.G. » ș.a., la București, putem vedea că un accent deosebit s-a pus în ultima vreme pe creșterea calității schimburilor culturale. De remarcă este și faptul că, paralel cu îmbunătățirea calității schimburilor, a sporit eficiența deplasării delegațiilor culturale, programele de lucru ale acestora înscriindu-se mai mult ca înainte în perimetrul preocupărilor lor profesionale, al cunoașterii și asimilării unor cunoștințe și experiențe noi. Astfel, cultura și arta socialistă, cu puterea lor imensă de pătrundere și influențare, constituie pîrgăii importante și eficiente în procesul de adîncire al cunoașterii reciproce, în întărirea colaborării și prieteniei dintre țările socialiste, în afirmarea tot mai puternică a ideilor progresului și păcii în lumea întreagă.

Relațiile culturale ale României cunosc o dezvoltare ascendentă cu țările în curs de dezvoltare din Asia, Africa și America Latină. Cu toate că unele din aceste țări și-au cîștigat de curînd independența națională și se găsesc la începuturile organizării lor — în ce privește cercetarea, aprecierea critică a moștenirii culturale, sau organizarea colectivelor și instituțiilor artistice —, bogăția spirituală pe care o moștenesc, talentele noi de care dispun și dorința arzătoare de a ieși din anonimatul în care au fost

ținute secole întregi de colonialiști, le transformă în parteneri din cei mai actuali pentru schimburile culturale cu țara noastră și, sîntem siguri, cu majoritatea co-vîrșitoare a țărilor lumii.

Colaborarea culturală cu țările în curs de dezvoltare are un ecou larg și pozitiv în viața internațională, favorizează crearea climatului necesar pentru instaurarea în lume a unei noi ordini economice și politice internaționale. Organizarea, în ultimii ani, a unui mare număr de expoziții de artă și documentare, a unor turnee ale ansamblurilor folclorice și de estradă, a unor gale și zile ale filmului, a unui schimb mai larg de delegați pentru documentare și specializare, a făcut să crească sensibil gradul de cunoaștere reciprocă și a deschis noi căi de dezvoltare a colaborării în viitor. Este suficient să amintim că formații artistice românești de folclor și estradă, de păpuși și balet, precum și soliști vocali și instrumentiști au dat spectacole în Birmania, India, Pakistan, Iran, Irak, Siria, Iordania, Kuwait, Egipt, Sudan, Libia, Tunisia, Alger, Maroc, Nigeria, Senegal, Ghana, Guineea, Coasta de Fildeș, Republica Africa Centrală, Congo, Zair, Gabon, Brazilia, Mexic, Peru, Ecuador, Columbia, Venezuela etc. În schimb am primit în România artiști și formații artistice din India, Iran, Irak, Siria, Egipt, Libia, Iordania, Sudan, Tanzania, Republica Africa Centrală, Gabon, Senegal, Nigeria, Columbia, Brazilia, Mexic, Venezuela.

În multe țări de pe cele trei continente am itinerat expoziții de artă și documentare și am primit în schimb expoziții cu profil asemănător. Posibilitățile de schimburi și cunoaștere cresc cu fiecare zi, în ciuda distanțelor geografice mari, iar explicația se găsește în dorința reciprocă de colaborare, de apropiere și înțelegere, de creare în lume a unui climat de stimă și respect, care să favorizeze dezvoltarea liberă și demnă a fiecărui popor, a fiecărei culturi naționale. În măsura posibilităților ei, țara noastră a participat și participă la organizarea unor instituții culturale în țările în curs de dezvoltare și primește oameni de cultură pentru specializare în instituțiile sale culturale.

Editurile românești urmăresc cu atenție producția literară a țărilor în curs de dezvoltare, traducînd și tipărind cele mai valoroase cărți. Interesul pentru cunoașterea reciprocă se manifestă tot mai mult în relațiile cu aceste țări, iar valorile culturale de schimb aduc în peisajul cultural al României și al țărilor respective aspecte inedite dar în deplină concordanță cu politica de înțelegere și colaborare, de pace și securitate. Noi credem că, pe măsura progresului cultural și artistic ce se va realiza în țara noastră și în țările așa zisel lumi a treia, se vor creea noi și variate posibilități de schimburi, iar țările acestea își vor aduce contribuția lor tot mai valoroasă la tezaurul cultural mondial, pe măsura talentelor și forțelor proaspăt, descătuate, de care dispun.

Se dezvoltă colaborarea culturală a țării noastre cu țările capitaliste dezvoltate din Europa și de pe alte continente. Pe baza principiului coexistenței pașnice între țări cu sisteme social-politice diferite, schimburile culturale capătă forme variate, reciproc acceptabile și avantajoase. În România vin din aceste țări valoroase expoziții de artă și formații artistice, se traduc și tipăresc cărți cu mesaj umanist, se organizează vizite de documentare și specializare pentru oameni de cultură și artă interesați în cunoașterea civilizației românești din trecut și de azi. Din țara noastră sînt trimise în țările respective valori ale culturii noastre vechi și noi, recepționate cu viu interes de un număr mereu sporit de iubitori de artă și cultură. Schimbul de valori ale moștenirii noastre culturale progresiste și ale creațiilor valoroase ale culturii contemporane socialiste, cu valorile înaltate, democratice, ale țărilor capitaliste dezvoltate, cunoaște un curs ascendent, dă satisfacții reciproce și contribuie la promovarea unor relații de colaborare și înțelegere, de pace și securitate în Europa și în lume. Este suficient să amintim turneele unor teatre românești ca « Municipal »

« C.I. Nottara », « Giulești », « Teatrul de Comedie », « Ion Creangă » ș.a. în Franța, Anglia, R.F.G., Italia, S.U.A., Canada, Danemarca, Suedia, Portugalia, Olanda, sau expozițiile « Tezaurul românesc », « Gheorghe Petrașcu » și « Ștefan Luchian » în Franța, Anglia, Suedia, R.F.G., Italia, precum și importante turnee întreprinse în România de « Comedia franceză », « Compania Royal Shakespeare » și Teatrul din Köln, trupele de balet din Franța, Anglia și S.U.A. cit și expozițiile « Tablouri celebre din muzeele Parisului » și « Tapiseria franceză », « Secolul de aur napolitan », « Portretul englez », « Olandezul la el acasă și în lume », « Realismul fantastic austriac » ș.a., pentru a observa înaltul nivel artistic la care se situează schimburile cu aceste țări. În fiecare an, câteva zeci de ansambluri folclorice românești profesionale și de amatori, precum și unele formații corale și orchestrale întreprind turnee în țările capitaliste europene și de pe alte continente, în anul curent raza lor de desfășurare atingând S.U.A., Japonia, Noua Zeelandă și Australia.

Numeroase alte schimburi culturale-artistice cu valori contemporane completează gama variată a relațiilor țării noastre cu țările respective. Dezvoltarea colaborării culturale în toate domeniile se realizează pe bază de reciprocitate, considerându-se că fiecare cultură are posibilitatea să primească și să ofere, că numai astfel se poate vorbi de schimburi echitabile, de încredere și stimă.

Pornind de la aceste considerente, țara noastră promovează cu consecvență în relațiile sale externe principiul reciprocității, afirmând cu tărie criteriile sale ideologice. Noi considerăm că numai astfel vom fi în măsură să primim și să oferim acele valori pe care iubitorii de artă și cultură de la noi și din alte țări le așteaptă de la schimburile tot mai frecvente și mai variate care se realizează.

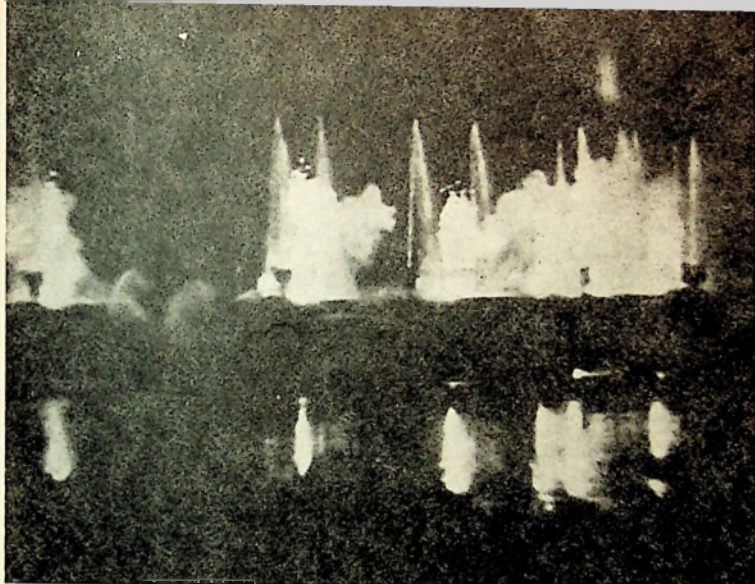
Ar fi de adăugat la cele de mai sus, printre multe altele, prezența activă a țării noastre în organizațiile culturale internaționale precum și la expozițiile, concursurile și festivalurile internaționale culturale-artistice, la care, în ultimii ani, s-au distins o pleiadă întreagă de tineri români, câștigând pentru ei și pentru țară premii importante la unele din cele mai prestigioase manifestări internaționale de acest gen.

Astăzi, condiția principală a dezvoltării culturilor naționale este aceea ca fiecare popor să poată hotărî, în mod suveran, asupra vieții sale sociale, politice, culturale, în raport cu interesele sale fundamentale. Acceptarea unei alternative care să ignore aceste deziderate ar fi străină unei conviețuiri normale în lume, deadreptul păgubitoare. Numai prin crearea condițiilor internaționale favorabile progresului și prosperității fiecărui popor, prin făurirea unei civilizații și culturi superioare, se pot pune în valoare talentul și capacitățile creatoare ale popoarelor, aportul lor propriu, original, la patrimoniul cultural al umanității.

În atelierul lui BRÂNCUȘI cu LUCREȚIU PĂTRĂȘCANU

În 1946, cînd Lucrețiu Pătrășcanu se afla la Paris, în delegația română la Conferința de pace, a ținut foarte mult să-i facă o vizită marelui artist.

S-ar putea ca unora, această dorință — exprimată într-un moment în care, în capitala Franței, se dezbăteau probleme de o importanță vitală pentru țara noastră (probleme pentru a căror justă rezolvare delegația română avea de purtat o luptă încordată) — să le fi părut curiosă. Aș încerca să-mi aduc contribuția la cîteva argumente ce ar justifica — în ciuda împrejurărilor de moment — această dorință a lui Lucrețiu Pătrășcanu. Ea și-a găsit împlinirea



Paris, serbările lui 14 Iulie :
Fotografie inedită de C. BRÂNCUȘI

ELENA PĂTRĂȘCANU-VEACHIS

Într-una din puținele zile ale șederii sale la Paris. Deși nu l-a cunoscut personal pe Constantin Brâncuși în decursul anilor în care acesta din urmă și-a vizitat de mai multe ori țara de origină, sînt convinsă că ar fi căutat să-l întâlnească dacă aceste călătorii de natură sentimentală și profesională ale marelui sculptor nu ar fi avut loc într-o perioadă în care Lucrețiu Pătrășcanu se afla în ilegalitate sau era absent din țară. Atît afinitatea sa electivă cu cărturarii și artiștii de vază de care-l lega un crez comun despre orice proces de înnoire adevărată, cît și prietenia sa cu cîțiva intelectuali din preajma lui Brâncuși, ar fi fost deajuns pentru a justifica interesul său. Profesorul Dimitrie Gerota, a cărui

casă o frecventau amândoi; Tudor Arghezi, pentru care avea o admirație încă din tinerețe; Peter Neagoe, prietenul și biograful lui Brâncuși cu care Lucrețiu Pătrășcanu s-a întâlnit după 23 August cu ocazia vizitei acestuia în țară; Petre Pandrea, cumnatul său, ce-l frecventase pe maestru la Paris și București — acestea ar fi doar câteva exemple. Lucrețiu Pătrășcanu era permeabil mai ales la tot ce se definea printr-o artă profundă cu rădăcini adânci în trecutul poporului, și ramificații spre sfere spirituale superioare în spațiu și timp.

Cercetător și exeget al realității țării sale, el s-a interesat de arta lui Brâncuși desigur ca fenomen românesc, dar nu în sensul de a descoperi în ea proveniența rurală și substratul folcloric, ci înscrierea și afirmarea ei pe plan universal și contemporan. Pe urma acelorași afinități, tot atunci în vara lui 1946, Lucrețiu Pătrășcanu s-a întâlnit la Paris cu marele Enescu, pe care anterior îl vizitase la invitația acestuia la București și căruia i-a oferit unul din volumele sale cu dedicație, volum ce se află azi în colecția muzeului din orașul său natal — Bacău.

Ca și Brâncuși, Lucrețiu Pătrășcanu a suferit în tinerețe influențele poporismului progresist și a tolstoianismului îndeobște. Și, aș remarca, poate, o trăsătură de caracter comună: omul ce-și caută solitudinea dar o și combate prin acțiune — căci și Lucrețiu Pătrășcanu a fost, în străfunduri și după propriile sale mărturisiri (vezi interviul lui Ion Biberi), un solitar.

Lucrețiu Pătrășcanu ar fi subscris oricând cele mai multe din aforismele brâncușiene, dintre care, câteva, fără a le fi cunoscut dinainte, le-am auzit adesea din gura sa, cu alte cuvinte: «A vedea departe este o problemă, dar a merge pînă acolo, e alta» sau «Teoriile fără acțiune își pierd din valoare» (citată din Pandrea) sînt doar câteva exemple.

«Se poate trăi fără multe, dar nu fără perspectivă», obișnuia să spună Lucrețiu Pătrășcanu. Prin această prismă—cred—dialecticianul și marxistul interpreta atitudinea lui Brâncuși, aparent distantă față de evenimentele curente, nu ca o izolare a artistului în turnul de fildeș, ci ca o înscriere a preocupărilor sale dincolo de moment, în lumea răsturnării rutinei și a anticipației revoluționare în artă. Dar nu l-ar fi iertat niciodată o aderență la teorii fascizante, rasiste sau xenofobe, teoriile și practici cu care Brâncuși nu avusese niciodată ceva comun.

Întîmplarea făcuse ca faimosul lagăr de internare a celor ce se aflau în fruntea luptei împotriva războiului și a fascismului, să fie situat la Tg. Jiu, în apropierea capodoperelor complexului brâncușian. În așteptarea «vorbitorului», admis odată pe lună, mi-am petrecut multe ore plimbîndu-mă între

Masa tăcerii din zăvoiul de pe malul Jiului și Coloana fără sfârșit, ce domina, ca prin ironie, ținutul unde se aflau barăcile deținuților. Și în convorbirile noastre de « vorbitor » ce se desfășurau pe șoptite cu privire la probleme curente și conținând mesaje pentru cei « de afară », multe din cele spuse cu glas tare se refereau la sensul acestor capodopere, ca un simbol al permanenței, iubirii și speranței.

La vizitarea maestrului în atelierul său din Impasse Ronsin 11, acum exact 30 de ani, l-am însoțit și eu, împreună cu mai multe personalități, membri componenți ai delegației la Conferința de Pace din 1946. Cred că această vizită a fost realizată prin intermediul ambadorului nostru de atunci, distinsul om de știință Stoilov, ceea ce i-a dat un oarecare caracter oficial, și de aceea, la început, o pornire de ușoară stînjeneală și primire de rutină din partea gazdei. Era primul contact cu un ministru comunist român. Față de antecedentele nefericite ce le-am aflat ulterior (mă refer la repercursiunile triste ale întâlnirii sale cu fostul « socialist » și apoi ministru liberal Morțun) era firesc ca Brîncuși să fie suspicios. « Mă cam tem de miniștri » — mi-a șoptit. Dar, privindu-mă pe sub gene în același timp părea mînat de curiozitate, deși vizitele de politicieni și ambadori, milionari și colecționari celebri, deveniseră obișnuință. Iar ritualul pus în funcțiune era și el cel obișnuit în asemenea ocazii :

Apăsînd pe butoane electrice ce declanșau rotirea unor pedestale ca pietrele de moară — servind de suport și de punere în valoare a sculpturilor cunoscute de noi — doar din reproduceri — se creaa un soi de spectacol gîndit poate și « pour épater le bourgeois », dar de al cărui farmec te lăsaî numaidecît vrăjit. Cînd mi-l reconstitui în memorie, mă gîndesc la încă o inovație a marelui creator, cea a artei ambientale și a « happening-ului plastic » — noțiuni atît de curente azi — dar printre precursorii cărora îl putem considera desigur și pe Brîncuși. Spun artă ambientală, deoarece universul creat prin acumularea blocurilor de piatră, începută și neîncepută, a trunchiurilor lemnului adormit și a aceluî devenit, prin prelucrare minuțioasă, spiritualitate plastică, și mai grăitoare prin jocul volumelor în mișcare, într-un cadru de pereți spoîți cu var învecinat de altul cu mobilier, polițe și unelte făcute de mîna lui, într-o strălucire de proiectoare dătătoare de lumină oblică cum le șade bine suprafețelor ce îmbie la pipăit, de la vatra cu cuptor, pînă la borcanele cu murături și legăturile de ierburi uscate — , toate astea dădeau impresia unei armonii funcționale dar care era departe de a fi lăsată la voia întîmplării.

Amfitrionul însuși (în 1946 Brâncuși împlinise 70 de ani), în vestmintele albe de culoarea pietrelor și a bărbii sale ninse, părea a face parte dintr-un spectacol desăvârșit, și — pentru cine a participat la el — de neuitat.

În timp ce se derula punerea în mișcare a pedestalelor, Brâncuși își cerceta oaspeții cu o privire contradictorie de blîndețe și viclenie. Apoi, bănuiesc, pentru a nu risca o gafă, mă luă de o parte, fie pentru a se informa, fie cu speranța de a găsi prin mine, ca singura femeie din grup, mai ușor o punte spre necunoscuții oaspeți. Cu gestul, și printr-o adorabilă șoptire într-o curioasă românească, îmi dădea a înțelege să nu-i stînjenim pe ceilalți în contemplarea operelor, invitîndu-mă în încăperea de alături, alcătuită ca o cameră de odihnă, cu laviță, scaunele tripiede și masă, și rafturi cu borcane cu ardei grași, alături de ciorchine cu alți, iuți și colorați. Înainte de a mă supune unui blînd interogatoriu, voia cu tot dinadinsul să gust din murături, și deși nu era ora mesei, să-mi ofere mămliguță făcută de mîna lui și să comande de la « bistroul de vis-à-vis » o friptură de berbec, « une côte de mouton cum n-ai mai mîncat ». Părea că uitase de musafiri, iar interogatoriul se referea doar « printre picături » și în mod hoțoman la persoana lui Lucrețiu Pătrășcanu. Conversația s-a purtat despre artă. I-am spus că am studiat arhitectura la Viena și că sînt scenograf — de unde referirea la școala Bauhaus Dessau și curentul « Neue Sachlichkeit », la fondatorii acestei școli, pe care în parte îi cunoscusem și eu personal, inovatori ai artelor plastice în arhitectură și mobilier, de altfel ca și Brâncuși. Ne-am întors la grup doar din politețe și pentru o pauză, spre a continua firul întrerupt, de data asta împreună cu Lucrețiu Pătrășcanu, pe care-l luase de braț. Gheața se topise. Și maestrul, cu gustul său pentru fabulare și filosofare și parcă pentru a-l provoca pe interlocutorul său materialist și marxist, a depănat povestea miracolului, ce-l preocupa în mod deosebit în anul acela: trunchiul bătrîn din atelierul său, tăiat și uscat de demult și care — ca prin minune — dăduse muguri, scoțînd un lăstar înfrunzit, de o mare gingășie. Am admirat și noi cu emoție ciotul cenușiu.

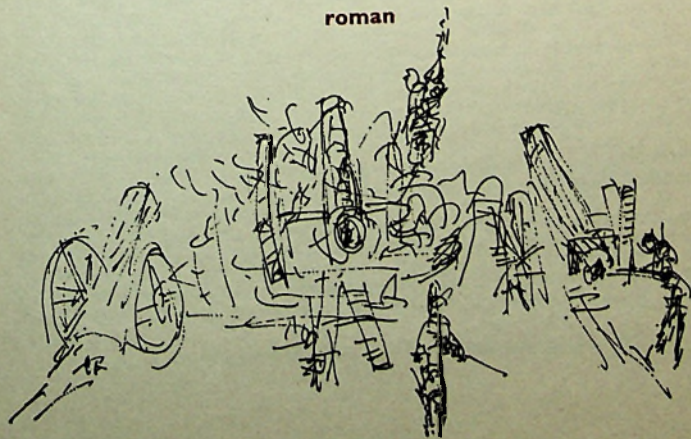
Ce-mi amintesc e că, după pledoaria lui Brâncuși pentru existența miracolelor, Lucrețiu Pătrășcanu nu l-a contrazis și, formulînd ceva cam în genul: « din fericire, nu absolut totul se poate explica, și acesta e farmecul vieții », a primit ca răspuns un zîmbet de învingător. Și Brâncuși, în plină vervă, a continuat cu o alocuțiune despre « cumplita societate construită în mod piramidal ». Ne-a invitat să revenim, iar apoi, șoptindu-mi ceva curtenitor, a ținut să-mi atragă atenția asupra ochilor tovarășului meu de viață — albaștri — și ca atare « întotdeauna enigmatici și periculoși ».

iunie 1976



ALEJO CARPENTIER RECURSUL LA METODĂ

roman



1974.



and 1994

Desene de
TUDOR JELEBEANU

ALEJO CARPENTIER

RECURSUL LA METODĂ

... fiecare ține altf de mult la
punctul său de vedere, încît am putea
găsi tot altfia reformatori, cîte
capete ... DESCARTES

Suveranii au dreptul să schimbe
întrecîva obiceiurile. DESCARTES

CAPITOLUL AL DOILEA

Orașul Noua Córdoba, fundat în 1544 de căpitanul Sancho de Almeyda, se desena pe fundalul deșerturilor învecinate — nisipuri de culoarea șofranului, smocuri firave de iarbă, cactuși, scaieți, salcîmi americani mirosind a sudoare de om bolnav ... — cu albeața orbitoare a clădirilor în stil maur, pe malul unui rîu secătuit, zece luni din an, ce-și săpa o albie sinuoasă într-un teren pietros, presărat de oasele, coarnele, copitele și ghiarele animalelor moarte de sete. Sub un cer fără nori, zburau, de la prea timpuriul crăpat al zorilor pînă la crepusculul sîngeriu, păsări de pradă, deasupra unor munți molatici, străpuși, ferestruți și ciopliți cu tîrnă-copul, dalta și ciocanul în forme geometrice, de către oameni care de secole scoteau minereul larvar din măruntaiele muntelui. Ca niște scaune cu spetează, tronuri de uriași erau creștăturile făcute în stîncă de mîinile pline de bătătură, înnegrite, noduroase, ale zillerilor de la Dupont Mining Co. care creaseră, în opoziție cu volumele euclidiene săvîrșite de muncă, o panoramă informă de movile, povîrnișuri, grămezi de gunoaie, sterili, pietriș și resturi de minereu, ce făceau ca dezolarea acelor pămînturi sterpe să fie și mai adîncă. Și aici, în cea mai aridă provincie a țării, se înălța în mijlocul unui pîlc de nopali această Nouă Córdoba, rebelă, îndoctrinată, combativă, sfidînd acum armatele — victorioase în răsărit — ale Primului Magistrat. Mii de dușmani ai regimului se grupaseră în jurul unui profesor universitar, înființînd Legiunea Sacră. Iar pentru a apăra împrejurimile orașului, trupele generalului (deja general !) Becerra avuseseră destul timp să organizeze o puternică linie de apărare cu o întreagă rețea de tranșee și cazemate înconjurate de palisade și garduri de sîrmă făcute din traversele aduse pentru calea ferată. Contemplînd prin binoclul de campanie aceste lucrări militare, Primul Magistrat murmurase în glumă, ascunzîndu-și cu greu enervarea: «Întotdeauna am spus că în aceste țări există doar două strategii de urmat: a lui Iulius Cezar sau a lui Búfallo Bill». Iar marele

* Fragment din romanul *Recurso del método*, Casa de las Américas, La Habana, 1975.

consiliu al Statului Major hotărî că cea mai adecvată soluție în situația de față era să se organizeze un asediu clasic, tăindu-li-se rebelilor toate căile de comunicație cu micile așezări din nord — de asemenea răscolate — care îi aprovizionau cu alimente și muniții. « Pînă și apa de băut trebuie s-o aducă din altă parte ! Clima lucrează pentru noi. . . » Așa că, odată ridicate corturile la o distanță rezonabilă de liniile defensive inamice, de unde pornea, din cînd în cînd, cite o împușcătură, dat fiind că dușmanul nu putea să-și irosească munițiile fără rost, începu așteptarea. Zilele treceau cu partide de cărți, domino, șah ; unii jucau popice cu sticle goale, alții organizau concursuri de tragere la țintă cu pietre într-o hîrcă de bou înfiptă într-un par. În lipsa altor lecturi, Primul Magistrat răsfoia cărțile clasice, de tactică militară, pe care colonelul Hoffmann i le punea întotdeauna în bagaje. Și ca să-l ironizeze pe « prusacul cu bunică negresă în ograda din dos » — cum îl botezaseră spirițuali opoziției — cita, cu hohote de rîs vădit intenționate, gugumăniile cele mai crase pe care le găsea : « Auzi, ascultă » — zicea. Și dîndu-și importanță : « Victoria rezultă din faptul că lupta a fost cîștigată (Scharnhorst). » În confruntarea dintre două armate odihnite, de valoare egală, va cîștiga cea mai numeroasă » (Scharnhorst). « Cine se află în defensivă, poate trece la ofensivă » (Lassau). « Numai prin luptă se poate ajunge la un rezultat » (Lassau). « Comandantul trebuie să exercite comanda pentru că el este cel ce gîndește » (Clausewitz). « Comandantul trebuie să cunoască războiul și neprevăzutele sale » (Moltke). « Comandantul trebuie să știe ce vrea și să dea dovadă de o voință fermă de a învinge » (Von Schlieffen). « Un teatru general de operații prezintă trei zone : una la dreapta, una la stînga și una în centru » (Jomini). « Unde nu e centru, nu există nici stînga sau dreapta » — comenta Primul Magistrat rîzînd. . . « Și toate tîmpeniile astea trebuie să le învâțați la Școala Militară ? ». . . Zilele treceau într-o inactivitate devenită exasperantă datorită căldurii și muștelor pînă cînd, într-o dimineață, în tabără apărui domnul ambasador al Statelor Unite gătit cu o cască colonială cu saftian de plută și eșarfă de tul, și pantaloni scurți — în chip de Stanley, în căutarea lui Livingstone. Vestile erau grave. Grupuri armate conduse de agenți ai așa numitului *Caudillo al Nuii Córdobe* violaseră regiunea bananieră de pe coasta Pacificului, luînd două sute de mii de dolari din seiful unei filiale a trustului *Limited Fruit*. Activitatea la *Dupont Mining Co.* fusese paralizată datorită blocării navelor în Puerto Negro, iar consecințele erau catastrofale. Și în plus, trebuia să se pună capăt miturilor socializante ale doctorului Luis Leoncio Martínez. Doar n-o să tolerăm înălțarea unui nou Madero¹ în această Americă de Jos. Dacă în țară nu avea să se instaureze, cît mai curînd, o atmosferă de calm și respect față de proprietățile străine, era inevitabilă intervenția Statelor Unite. În fața acestui ultimatum, Primul Magistrat dădu asigurări că operațiunea decisivă va începe înainte de patruzeci și opt de ore. Și a doua zi, după ce i se dădură toate garanțiile pe care le dorea pe cale militar-parlamentară, tînărul general Becerra fu invitat în tabără, unde, fără vorbărie și gesturi ce l-ar fi putut răni în onoarea sa, fu primit cu o « salvă » de o sută de mii de pesos și încă ceva pe deasupra — un fleac cu cîteva zerouri la urmă — pentru cei doi locotenenți care îl însoțeau. Spre seară, steaguri albe fluturau deasupra tranșeeilor și cazematelor, iar locuitorii Nuii Córdobe fură încunoștințați printr-o proclamație că, datorită superiorității militare a forțelor guvernamentale, din motive de ordin umanitar, pentru a se evita inutile vărsări de sînge, a fost acceptată capitularea orașului. În acest moment, își făcu însă brusc apariția, uriaș, înfiorător,

¹ [Francisco Madero (1873—1913), om politic mexican, semnatar al Planului de la San Luis contra regimului dictatorial instituit de Porfirio Diaz. A condus mișcarea care l-a înălțat pe acesta, și a fost președinte al Mexicului între 1911—1913, cînd a fost înălțat printr-o lovitură de stat militară și asasinat.]



11.7.1978 -

vociferînd, Miguel Estatua¹, căruia i se spunea astfel pentru că era imposibil în orice situație, vînjos, cu o statură ieșită din comun, cu umeri largi ce se continuau în unghi ascuțit, terminîndu-se într-o talie atît de îngustă, încît trebuia întotdeauna să-și facă niște găuri în plus la cureaua ca să-și poată strînge bine pe mijloc catarama împodobită cu inițiale — singurul său lux. Maistru artificier, bun cunoscător al dinamitei — aproape întotdeauna ținea în gură batoanele de dinamită, cînd pregătea cîte o explozie la mină — negrul devenise faimos în toată țara de cîteva luni încoace, datorită descoperirii sale că din piatră se puteau scoate animale. Da. Chiar așa a fost. El știa dinainte că pomii din pădure sînt ființe vii, cu care poți sta de vorbă și că atunci cînd le vorbești cum se cuvine ei îți răspund cu cîte un scîrțîit sau mișcîndu-și crengile. Dar într-o zi, acolo sus, pe deal, găsise o piatră mare, care parcă avea doi ochi și ceva ca un nas și o gură. « Scoate-mă-de-aici » — părea să-i spună. Și Miguel luă dalta și ciocanul și începu să cioplească mai de-aici, mai de-acolo, dînd la iveală labele din față, labele din spate, o spinare ușor curbată la mijloc și în cele din urmă o enormă broască, ieșită din mîinile lui, ce părea să-i mulțumească. O luă în spate, o duse acasă, termină s-o cioplească cu o dalta mai fină, o lustrui cu șmirghel, o așeză pe o lădiță de lemn, o privi și constată că broasca arată bine. Entuziasmat de această descoperire, Miguel începu să privească cu alți ochi pietrele, bolovanii, materia tare care îl înconjura. Bucata aia aruncată acolo era, de fapt, un liliac — i se vedea virfurile aripilor. Dincolo, un pelican cu ciocul lăsat trist în jos peste gușă. Din stîncă aceea vroia să țîșnească un cerb; zăcea acolo dintotdeauna, așteptînd să fie eliberat. « Muntele e o temniță unde sînt închise animalele » — își spuse Miguel. « Animalele sînt înăuntrul, dar nu pot să iasă pînă nu le deschide cineva poarta ». Și Miguel începu să scoată la lumina zilei, cu dălțile lui multe — avea de tot felul, ascuțite, late la vîrf, ondulate —, porumbei imenși, bufnițe, porci mistreți, capre cu iezi în burtă și chiar un elan în mărime naturală. Miguel privi totul, porumbelul, bufnița, porcul mistreț, capra, elanul și văzu că toate arătau bine, și cum era ostentiv de atîta muncă, în ziua a șaptea se odihni. . . Își instalase toate lucrările într-un hangar părăsit al companiei *Nueva Córdoba Railroad*, unde nu se mai reparau vagoane și platforme, și unde duminica lumea venea să vadă galeria de animale. I se dusese faima. Un ziar din capitală publicase un reportaj despre el, calificîndu-l drept « geniu spontan ». Dar cînd cei de la Camera Spaniolă de Comerț îi propuseră să facă o statuie a Primului Magistrat, Miguel răspunse: « Nu mă inspiră. Eu nu fac portrete după natură ». De atunci era socotit, fără motive întemeiate, ca fiind ostil regimului. Alții însă — cei de la Ateneu — îl apărau: « Nu îndrăznește să sculpteze chipuri de oameni. Nu din convingeri politice; se teme că n-o să reușească ». Cîțiva preoți fură însărcinați să se apropie de el să-i ceară să facă statuile celor patru evangheliști, care ar fi urmat să împodobească noua grădină a canonicilor ce slujeau la catedrala Divinei Pastora. « Nu pot să scot oameni din piatră » — răspunse Miguel. Cînd află însă că Marcu umbla cu un leu (văzuse, de curînd, unul la circuit care dădea spectacole în localitățile din împrejurimi), că Luca umbla cu un taur (taurul e taur peste tot) și Ion cu un vultur (aici nu sînt vulturi, dar toată lumea știe cum arată un vultur), acceptă lucrarea și începu să cioplească animalele simbolice ale cavalerilor Apocalipsului, lăsînd pentru mai tîrziu un Matei al cărui « chip de tînăr » nu reușea să și-l imagineze. Dar lucra, lucra, lucra, scoțînd din piatră, pentru întia oară, chipuri omenești încununate de aureole, pe care le cizela — nu cu vechile lui dălți, ci cu dălți fine, aduse din capitală — pînă ajungeau ca niște lame de cuțit. . . Cu asta se ocupa cînd află de mirșava capitulare. În aceeași clipă, aruncă de-o parte uneltele și ieși în stradă. Dintr-odată, visătorul, noul născu-

¹ Statuie (în span.)

citor de animale și oameni, distratul, bizarul își ridică glasul la răspîntii de stradă, se înalță în întreaga sa măreție și deveni tribun, șef, conducător al poporului. Autoritatea lui era atît de mare, încît lumea îl asculta și-l urma. Ordonă să fie coborîte steagurile albe și steagurile albe fură coborîte și Miguel Estatua văzu că era bine să cobori steagurile albe și că era bine, de asemenea, să reîncepi lupta. Cu cîte un baton de dinamită în fiecare mîină și un fitil aprins atîrnat pe umăr proclamă necesitatea continuării luptei pînă cînd, prin luptă, se va ajunge ca pîinea de azi să fie Pîinea de Azi, cîștigată și mîncată azi, nu datorată magazinelor companiilor yankee, naționale sau « asociate » care stăpîneau minele plătind ziua de lucru în bonuri de alimente. Aducîndu-i în jurul său pe cei care-l ascultau, organiză o companie de artificieri și o alta de geniști. Și însufleții de cuvinte cu iz de adevăr, deși din topor și spuse cu stîngăcie — elocvență pornită din inimă, deznădăjduită și aspră, mai convingătoare, însă, decît orice discurs în stil elevat —, studenții, intelectualitatea, muncitorii, meseriașii și negustorii — care nu mai credeau într-un Luis Leoncio Martînez înfricoșat, ce continua să difuzeze proclamații către țară, cerînd ajutor unor oameni care practic nici nu știau că există, declarînd că se bucura de sprijinul unor provincii ce nu ridicaseră un deget pentru el — își exprimară hotărîrea de-a lupta pînă la capătul puterilor. . . Cu toate acestea nu era de ajuns; luptau adolescenți, femei tinere, copii, plini de curaj, în timp ce bătrînele țeseau pînză pentru bandaje, iar bătrîinii, în fierări, transformau fierul în sulii; se aflau într-un oraș deschis, fără ziduri vechi — cum erau în alte locuri — sau case care să poată sluji drept bastioane; cu străzi ce se terminau cu colibe de chirpici, răspîndite în nisipurile pustiului. Și în ciuda drumurilor minate, unde în bubuiturile unei explozii zburau trupuri îmbucătățite, mutilate, împrăștiind brațe și picioare, în ciuda unei lupte încrîncenate de la casă la casă, de la ridicarea la trotuar, dusă de apărătorii orașului cu vechi carabine Winchester, puști de vînătoare, flinte desprinse din panoplii, revolvere Colt, puști cu cremene și trei sau patru mitraliere Maxim, care, în lipsă de apă erau răcite cu urină, trupele guvernamentale puseră stăpînire pe piață și încercuiră catedrala unde se refugiaseră vreo sută de desperați cu toate armele rămase, trăgînd prin ferestre, ferestruici și zăbrele. Cei mai periculoși erau trăgătorii din clopotniță care puteau împușca pe oricine ar fi înaintat pe străzile ce dădeau în Piața Mare. Orele treceau și se aflau în aceeași situație, așteptînd, mai înghițind cîte o îmbucătură, fără să poată ocupa complet edificiile municipale cu fațadele și balcoanele aflate sub tirul unei mîini de nemernici care probabil că mai aveau gloanțe și alimente pentru o bună bucată de vreme. Hoffmann avea pregătite tunurile Krupp, aduse în care trase de boi pînă la locul de unde puteau nimeri clopotnița. Cum erau foarte vizibile și se mișcau încet, mai multe vite fuseseră rănite de cei de sus; dar chiar și așa, înșingurate — unul din boii de la al treilea car, doborît, își da sufletul —, purtaseră încărcătura pînă la locul stabilit. De astă dată, însă, Primul Magistrat se arătă șovăitor: catedrala era Sanctuarul național al Divinei Pastora, patroana țării și a armatei. Obiect de devoțiune, loc de pelerinaje, bijuterie a arhitecturii coloniale. . . « Ce dracul! » — spunea colonelul Hoffmann, care era luteran. « Războiul nu se face cu icoane! » La urma urmei, orice clădire se poate restaura și orice restaurare implică îmbunătățiri în privința solidității și, deci, permanenței sale peste veacuri, « Și dacă o să sufere stricăciuni Divina Imagine? » — întreba Primul Magistrat. « În cartierul Saint Sulpice din Paris se vînd niște statui din astea de sfinți foarte drăguțe » — își amintea doctorul Peralta. « Ce mai așteptați ca să terminați cu aceste *son of a bitch*? »¹ întreba atașatul militar american. « Mariner »-ii

¹ Feciori de cășea (în engl. în orig.)

noștrii i-ar fi lichidat de mult. Nu sînt sentimentali ca dumneavoastră. . . ». « Văd că nu există altă soluție » — spuse, în cele din urmă, Primul Magistrat. « Dacă Pilat s-a spălat pe mîini, eu îmi astup urechile ». « Imperativ de ordin strategic » — completă Hoffmann. Tunurile Krupp fură fixate în unghi de tragere. Bătrînul Artillerist ochi « trei palme în sus, două la dreapta și un deget și jumătate corectare de tir » et caetera și prima salvă porni. Lovit în mijloc, turnul scobozi clopotele pe acoperișul sanctuarului într-o huruială de piatră și sculpturi prăbușite. Salva celei de-a doua piese — calculată cu ajutorul logaritmulor — pătrunse prin poarta principală și altarul central fără să atingă statua Divinei Pastora, care rămase intactă, indiferentă pe soclul ei, fără să se clatine măcar — minune rămasă de-atunci în memoria oamenilor ca « Miracolul de la Noua Córdoba ». « Sfînta Fecioară e cu noi ! » — strigară învingătorii. — « Sfînta Fecioară — spuse Primul Magistrat, ușurat, nu putea fi alături de-un ateu care crede în mese vorbitoare și dumnezei cu șase brațe ». . . Și atunci urmă masacrul; trupele dezlănțuite, de nestăpînit, în dezordine, începură vînătoarea de bărbați și femei cu baioneta, macheta, pumnalul, scoțînd în mijlocul străzii cadavrele străpunse, spintecate, descăpătinate, mutilate, ca să fie de învățătură. Ultimii combatanți — vreo treizeci-patruzeci — fură duși la Abatorul municipal unde între coarne de vite, organe, mațe și măruntaie de animale, deasupra băltoacelor de sînge cu cheaguri fură atîrnați în cîngi și cîrlige; de subțiori, genunchi, coaste sau bărbie, după ce fuseseră zdrobiți în bătaie cu patul puștii și lovituri de picioare. « Cine vrea carne la proțap? Cine vrea carne la proțap? » — strigau călăii, maimuțărînd vînzătorii ambulanți și împungînd cu baioneta cîte un muribund, înainte de-a poza în fața aparatului unui fotograf francez, Monsieur Garcin, care trăia în oraș de multă vreme (gurile rele spuneau că era evadat de la Cayenne), făcînd portrete de familie, fotografii la nunți, botezuri; prime împărtășanii și pozîndu-i chiar și pe micii « îngerăși » în sicriele lor albe: « Hai, zîmbiți; arătați veselii » — le spunea soldaților după ce schimba placa, în timp ce strîngea în mînă para de cauciuc. « Doi pesos-cincizeci, o jumătate de duzină, carte poștală, plus una mărită, colorată de mînă, de amintire. . . nu mișcați. . . Gata. . . Acum, alta. . . Cu ăia patru înșirați acolo. Alta, cu ăștia spînzurați aici. . . Trage fusta femeii să nu i se vadă. . . Alta acum, cu ăia cu țepoiul în burtă. . . Fac reducere pentru cine vrea o duzină ». . . Corbii începură să se rotească la mică înălțime deasupra curții Abatorului municipal. Ciorchini de spînzurați atîrnau de stîlpii de telegraf, de plopîi din parc și de balcoanele primăriei. Cîțiva fugari prinși cu lațul, ca niște vite, erau tîrîți, legați de cai, pe străzile pavate cu piatră cubică și bolovani de rîu. Vreo cincizeci de mineri, puși să stea cu mîinile în sus, fură împușcați pe terenul de basse-ball inaugurat cu puțin timp înainte de Dupont Mining Co. La picioarele Divinei Pastora, înțepenită în altarul ei prîrjolit, sub ruinele sfîntului lăcaș, se afla o grămadă răscolită de forme omenești, din care ieșeau ici și colo, ca niște bucăți rupte din ceva, nelalocul lor, un picior, o mînă, un cap cu o expresie împietrită într-un ultim rînjit. Se mai auzeau încă împușcături în cartierul minerilor, unde soldații cu căldări de petrol în mînă puneau foc caselor de unde răzbătea un cor de vaiete și rugăminți. . . La mijlocul nopții, o enormă explozie se produse în uitatul hangar al societății Nueva Córdoba Railroad Co. Miguel Estatua se aruncase în aer împreună cu toate ființele lui de piatră. Cîteva bucăți din evangheliști zburară pînă deasupra trupelor, omorînd trei soldați cu lama subțire a aureolelor ascuțite ca niște tășuri de cuțit de dățile ciopliturului inspirat.

O dată zdrobit cel mai important focar al rezistenței, Primul Magistrat se întoarse în Capitală, lăsînd în grija lui Hoffmann, înaintat la gradul de general pentru serviciile aduse, sarcina — ușoară — de a pedepsi așezările învecinate care îi ajutaseră în vreun fel sau altul pe rebeli. Doctorul Luis Leoncio Martínez fugise spre



frontiera nordică pe un drumeag ce se pierdea într-un defileu stîncos în mijlocul neprietenosilor munți Yatitlán. Ajuns în vreun loc mai liniștit, se va proclama șef al unui Guvern provizoriu în exil, șef al Partidului Legalist Național etc., etc., organizînd un incipient nucleu de refugiați politici, — cîrînd dezmembrat datorită rivalităților, demisiilor, sciziunilor, acuzațiilor reciproce, fracțiunilor politice și scandalurilor alimentate de ziare cu tiraj de trei sute de exemplare, gazetute și foi de cincizeci de cititori. Iar Apostolul Noii Córdobe, scufundat în teroriile și închipuirile sale, va sfîrși ca atîția alții, uitat în vreo *boarding-house*¹ din Los Angeles sau în vreun hotel prăpădit pe vreo insuliță din Caraibe, scriind scrisori și pamflete total lipsite de interes pentru cei ce știu prea bine că, în politică, ceea ce contează e succesul. . . La întoarcerea în capitală, Primul Magistrat fu întîmpinat cu ghirlande, arcuri de triumf, focuri de artificii și marșul Sambre-et-Meuse, care îi plăcea atît de mult. Dar la prima sa conferință de presă, înnegurat și întristat parcă, vorbi despre profunda amărăciune ce îi umplea sufletul la gîndul că poporul — poate o demonstau chiar recente evenimente —, poporul nu credea în onestitatea, dezinteresul și patriotismul său. De aceea era hotărît să renunțe la putere, să transfere președintelui Senatului toate responsabilitățile, pînă ce se vor organiza noi alegeri prin care să i se încredințeze unui bărbat exemplar, unui cetățean virtuos înalta funcție de președinte, în cazul cînd — în cazul cînd, spun, un plebiscit nu va hotărî contrariul. Și plebiscitul se organiză repede, în timp ce Primul Magistrat rezolva în continuare chestiunile curente, cu nobila și senina melancolie — ca să nu spunem durere suportată cu demnitate — a celui care nu mai crede în nimic și în nimeni, rînit, în adîncul sufletului, după ce veghease atîta timp la bunăstarea celorlalți. Mizeriile puterii ! Clasică dramă a coroanei și a hlamidei ! Amara bătrînețe a Prințepelui ! . . . Cum patruzeci la sută din populație nu știa să citească și să scrie, s-au tipărit niște cartonașe colorate — alb pentru « da », negru pentru « nu » —, pentru a simplifica mecanismul votării. Și de la nord la sud, de la răsărit la apus, în orașe, sate, în munți și la cîmpie, glasuri misterioase, glasuri tănuite, glasuri perfide, începură să sușotească cum că autoritățile comunale sau municipale vor ști pentru ce-a votat fiecare, deși votul e secret. Cu tehnica de azi era posibil. Aparată de fotografiat ascunse în spatele draperiilor din cabinele de votare, care se declanșează automat cînd cetățeanul întine mina spre urnă. Unde nu existau asemenea dispozitive, în spatele respectivelor draperii or să stea ascunși oameni. Fără îndoială că o să se cerceteze și amprente digitale de pe cartonașe, ca să nu mai vorbim de faptul că, în localitățile mici, fiecare cunoștea opiniile politice ale vecinului său și douăzeci de voturi împotriva însemnau douăzeci de indivizi identificați fără eroare posibilă. O teroare crescîndă puse stăpînire pe funcționarii publici — care erau mulți. Acum vocile misterioase insinuuau, pe un ton mai ridicat, prin bodegi și cîrciumi, că marile întreprinderi miniere, bancare, bananiere, industriale etc. îi vor concedia pe toți cei care vor vota împotriva rămînerii la putere a Primului Magistrat. Tăranii potrivnicii regimului or să aibă de-a face cu garda rurală. Învățătorii or să fie dați afară din școli. O să se revizuiască cu rigurozitate declarațiile de venituri ale unor negustori — să ne-nțelegem, oricum înșelau întotdeauna fiscal. Se amintea în acest moment oportun, că oricărui străin recent naturalizat i se putea retrage cetățenia și putea fi trimis în țara sa, dacă aparține urîtei categorii a indezirabililor sau anarhiștilor. Așa încît plebiscitul se sfîrși printr-un enorm și multitudinar « da », atît de enorm și de multitudinar, încît Primul Magistrat se simți obligat să accepte 4781 voturi contra — număr ce-i ieșise la zaruri doctorului Peralta — pentru a demonstra totală imparțialitate cu care lucraseră comisiile de numărare a voturilor. . . . Din

¹ Penslone (în engl. în orig.)



j. j. 1974.

nou discursuri, marșuri triumfale, focuri de artificii și rachete multicolore. Dar Președintele era obosit și-n afară de asta, mîna lui dreaptă îl slujea din zi în zi mai puțin din cauza unei ciudate și dureroase amorțeli; i se înțepenea, mușchii nu-l mai ascultau, simțea jungiuri în umăr și nu-i mai ușurau durerile nici masajele, nici medicamentele și nici știința întru ale buruienilor pregătite de vechileasa Elmira care, fiică de paraclicer, era tare pricepută în buruieni și rădăcini, leacuri aproape întotdeauna mai eficiente decît o serie de medicamente — de înaltă școală — anunțate în presă cu frumoase alegorii despre convalescență și sănătate redobîndite. Un medic american, venit special de la Boston, a pus diagnosticul artrită — sau ceva asemănător, cu un nume nou, din astea de care sînt pline revistele cu figuri mitologice pe copertă, ca să-i sperie și să-i încurce și mai tare pe bolnavi —, adăugînd că în țară nu existau anumite aparate electrice moderne, singurele în stare să-l vindece. Guvernul, în plen, îl rugă pe Primul Magistrat să plece în Statele Unite pentru a-și redobîndi sănătatea atît de necesară tuturor. În absența sa, de problemele de stat se va ocupa președintele Consiliului de Miniștri, în strînsă colaborare cu generalul Hoffmann, însărcinat cu apărarea națională, și cu președintele Senatului. . . Și astfel, Primul Magistrat se îmbarcă pe un luxos vapor al companiei Cunard Line. Ajuns însă la New York, simți dintr-o dată o teamă irațională, aproape copilărească — era poate obosit, cu nervii zdruncinați de recente evenimente — în fața medicilor americani vorbind într-o limbă străină, comportîndu-se rece, obișnuți prea mult să recurgă la bisturiu, să taie fără să fie întotdeauna nevoie, înclinați spre metode brutale și noi, cu consecințe puțin experimentate, atît de diferite de metodele blinde și încurajatoare ale specialiștilor francezi sau elvețieni — se gîndea la Doyen, Roux, Vincent. . . — de fapt, maeștri ai celor de aici. Președintele prefera în locul cabinelor aseptice, albe, impersonale, cu pensete, sonde, foarfece și instrumente înfricoșătoare expuse în vitrine, ale medicilor de aici, cabinetele împodobite cu tablouri de Harpignies și Carolus-Durand, covoare persane, mobile vechi, cărți cu legături din secolul al XVIII-lea și un miros aproape imperceptibil de eter sau iod, cu medici cu barbișon, redingotă și Legiunea de Onoare, care oficiau paterni și culți în Avenue Victor-Hugo sau Boulevard Malherbe. « Bine » — spunea Peralta. « Dar. . . credeți că e prudent să ne îndepărtăm atît de mult? Și dacă o să aibă loc o nouă lovitură militară, domnule Președinte? » « Ei, fiule. . . în țara asta a noastră totul e posibil. Dar nu cred să fie probabil. O să lipsim doar cîteva săptămîni și sănătatea mea e pe primul plan: Nu m-am născut să fiu ciung. Și să fii ciung cînd nici măcar n-ai fost la Lepanto¹ e o lașitate. Pe urmă, fără mîna dreaptă nu mai pot conta nici chiar pe cine mă iubește cel mai mult. Pentru că atunci cînd sînt în țară, unde mă iubește atîta lume, mă simt liniștit, sigur și stăpîn pe mine în audiențe și în vizite, numai cînd îl știu cu mine ». Și cu bărbia arătă locul Brownigului, acolo, la subțioara stîngă, făcînd elogiul mobilității cocoșului și frumuseții patului, cu accente duioase, ca un bărbat ce laudă calitățile femeii iubite: fidel, ascultător, de nădejde, cu forme frumoase și perfect proporționat, plăcut la pipăit, zvelt, și fin pînă la gură, bine făcut, deși ascuns, împodobit cu stema țării gravată pe plăsele — întotdeauna îngrijit cu dragoste maternă de vechileasa Elmira, care îl curăța în fiecare zi, cînd el se despărțea de armă pentru a face o lungă baie, și i-l înapoia încărcat și gata să-l slujească, cînd îl ștergea pe corp cu un prosop de pluș, din cele cumpărate de Ofelia pentru taică-su de la *Maison du Blanc*. . . Și astfel, într-o dimineață, lăsînd în urmă electricitate, progres, învenții și mesele de tortură din clinicile americane, asemănătoare cu niște enorme pușcării — spunea el — Pri-

¹ Aluzie la Miguel de Cervantes Saavedra denumit și « el, manco de Lepanto » (ciungul de la Lepanto).



mul Magistrat se imbarcă pe *La France*, pentru a se refugia, după atâtea zbuciumări și supărări, în farmecul verii pariziene — atât de însorită și caldă anul acela, scriau ziarele, cum nu mai fusese alta de pe la mijlocul veacului trecut.

*Toate adevărurile pot fi percepute
clar dar nu de toți oamenii, datorită
prejudecăților.*

DESCARTES

CAPITOLUL AL TREILEA

La Gara de Nord, călătorii fură întâmpinați de Cholo Mendoza — mânuși galbene, gardenie la butonieră și ghețe gri, întotdeauna, chiar și vara — care, anunțat de sosire printr-o telegramă expediată de pe vapor, se grăbise să se întoarcă de la Vichy, unde îmbina în chip armonios diurne cure de ape cu nocturne cure de bar, într-o inteligentă alternanță de apă de izvor și Bourbon, ceea ce îi redase înfățișarea de la două zeci de ani. Ceilalți funcționari ai ambasadei erau în concediu cu copiii la Trouville sau Arcachon. Ofelia era la Salzburg, unde azi începea festivalul Mozart cu *Così fan tutte*. Diplomatul se arătă alarmat văzînd că primul Magistrat își ține brațul nemișcat, îndoit într-o eșarfă de cașmir legată de gît. « O durere supărătoare, dar nu gravă » — îl lămurii Peralta. « Medicii de aici, cu știința lor înaintată vor învinge răul. Și pe urmă, ambianța, mișcarea, veselia de aici, civilizația. . . Aici e de-ajuns să respiri — așa simplu, înspiri, expiri, îți umpli plămîinii. . . — și te simți mai bine. Și doar e lucru știut că moralul influențează fizicul, pentru că durerea e cu atât mai mare, cu cît ne concentrăm asupra ideii de durere, pentru că, într-adevăr, psihologii moderni, la fel ca Epicur, au spus că etc. . . etc. . . dar cu zgomotul ăsta de trenuri, şuierături, forfoteala hamalilor, nici nu se poate vorbi, așa că Cholo, ia-o tu înainte cu bagajele, în timp ce Peralta și cu mine o să mai facem cîțiva pași, că ne-au amorțit picioarele de atîta stat. . . » Și Primul Magistrat, urmat de secretarul său, intră în cunoscutul bistrou flamand, cu jocul de săgeți trase la țintă și mica statueta Manneken-Pis, unde puteai bea bere acidulată Hoegaarde, o bere de culoarea sucului de cireșe, sau, în sfîrșit, berea Lambic, tare — « întărită » cu un cui la roșu stîns în spumă — toate excelente pentru un început de zi ce avea să fie încărcată de recuperate delectări. Totul era plăcut azi ; acești oameni umplînd terasele cafenelelor, pantalonii roșii ai militarilor, turbanele zuavilor, emblema de la *Le Brazza* — un morcov aprins la culoare —, autobuzele cu diverse plăcuțe: Opera, Republica, Bastilia, Monceau și itinerarii de glorie napoleoniană. Noii veniți se reobișnuiau cu ritmul atîtor și atîtor plimbări lipsite de griji, care-i puteau purta, după cum li se năzărea, de la *Chope du Panthéon* spre lălelele de pe Quai de la Megisserie, de la librăria specializată în științe oculte a lui Chacornac (cărți de ghicit, tratate de inițiere, scrieri de Stanislas de Guaita, la un gimnaziu unde se mai practica încă nobilul box franțuzesc cu lovituri de picior în gură, de la prăvălioara bleu-ciel « Objets de cult » de pe Nôtre-Dame-des-Victoires, la nr. 25 de pe strada Sainte Apolline—*Aux-Glaces*—, unde diminețile era aproape întotdeauna de serviciu o blondă planturoasă, deosebit de pricepută la specialitatea de la Duc d'Aumale, ceea ce conferea lîncedei fornicării un nostim iz de generoasă noblete. Totul vorbea într-un limbaj al miresmelor și parfumurilor plutind deasupra și dincolo de zidurile

barurilor: briosele în coșulețe, madlenele striate asemeni însemnelor ordinului Santiago de Compostela, în vase pătrate de cristal, pisica de pe etichetele de Dubonnet, estetica de gust bersaglier a sticlelor de Cinzano, porțelanul strălucitor al flacoanelor de gin olandez, bețișoarele de lemn din sticlele cu rachiu de vin, parfumul de coajă de portocală și catran al fiolelor de Amer Picon. « Aici e mai grozav decât la Caverna mumiiilor » — murmură Primul Magistrat. Și luînd, în cele din urmă, un taxi fără capotă, ceru să fie dus în Rue de Tilsitt. « Parisul, tot Paris o să rămînă întotdeauna » — spuse sentențios secretarul, cînd, în depărtare, între Caii lui Marly, se profilă, inutil și grandios în imensitatea lui, Arcul de Triumf. . . Și acum instalîndu-se, afundîndu-se în fotoliul lui de piele, Primul Magistrat simți ca o nevoie organică să-și restabilească legăturile cu orașul. Dădu telefon la Quai Conti — plăcute concerte; doamna nu era acasă. Îl sună pe violonistul Morel, care îl congratulă pentru întoarcerea sa, pe tonul grăbit și evaziv al celui ce vrea să termine repede o conversație. O căută pe Louise de Mornand, a cărei menajeră, după ce îl făcu să aștepte mai mult decât s-ar fi cuvenit, îi aduse la cunoștință că frumoasa doamnă va lipsi cîteva zile. Îl sună pe Brichot, profesorul de la Sorbona. « Sînt aproape orb — îi spuse, — dar mi se citesc ziarele ». Și închise. « Țîfnos ca întotdeauna » — își zise Primul Magistrat, nițel surprins de ciudatul răspuns, și căută un alt număr în agendă. Și sună, sună, sună, pe unul, pe altul, dînd, de fiecare dată, de glasuri care, cu excepția croitorului și frizerului său, păreau să-și fi schimbat timbrul și stilul. Se gîndi că poate D'Annunzio o fi la Paris. . . Și după ce o servitoare îi spuse că stăpînul ei tocmai plecase în Italia, dezmințind spusele acesteia, în receptor răsună vocea poetului, pentru a slobozi înfiorătoare înjurături la adresa creditorilor care-l asediau, literalmente, în propria-i casă. Da, *asediat*. Țsta era cuvîntul, ca un stol de erinii, de eumenide, de furii. Se postaseră acolo, asemeni cîinilor Hecatei, de dimineață pînă seara, în bistroul din față, la debitul din colț, prin brutăriile din apropiere, veghind, privind spre ușa lui, așteptîndu-l să iasă ca să se năpustească asupra-i și să-l zdrobească, să-l sfîșie cu pofta lor feroce de bani. « Ah, ce n-ar face el dacă-ar avea puterile unui tiran din America Latină. Cum ar mai curăța el Rue Geoffroy L'Asnier de pungași și pușlamale, cum făcuse generosul său prieten la Noua Córdobă !. . . »

Văzînd apropiindu-se lovitura de grație — n-ar fi fost prima oară — , Primul Magistrat ciocăni în receptor cu stiloul spunînd: *Ne coupez pas, Mademoiselle. . . Ne coupez pas. . .*¹ și închise apoi telefonul la jumătatea unei fraze spuse de celălalt, pentru a-l face să creadă că se întrerupsese convorbirea. Era, însă, neliștit și dezorientat. Nu știa cum să interpreteze cuvîntul « tiran », pentru că poetul folosea de obicei un limbaj « imaginific » și ambiguu, dar în privința Noii Córdobe nu-și închipuia că D'Annunzio ar fi putut cunoaște măcar numele acestui oraș. Se petrecea ceva straniu. Poate c-ar fi fost bine să-l sune pe Reynaldo Hahn, amabilul și agreabilul său « compatriot » din Puerto Cabello. Compozitorul îi răspunse la telefon, vorbindu-i în dulcea-i spaniolă cu accent venezolan, unică în felul ei, datorită unor expresii tipice pentru Río de la Plata — ciudățenie pe care nici el însuși nu și-o putea explica. După obișnuitele formule de salut, Reynaldo îl informă pe tonul său molatec, domol și parcă leșez, de parcă ar fi vorbit despre altceva, că *Le Matin* publicase o serie de reportaje înfiorătoare în legătură cu evenimentele de « acolo », în care « compatriotul » său era numit « Măcelarul din Noua Córdobă ». Toate fotografiile lui Monsieur Garcin apăruseră pe cîte trei și patru coloane, înfățișînd cadavre azvîrlite în stradă, cadavre mutilate, cadavre tîrîte pe jos, cadavre agățate

¹ Nu ne întrerupeți, domnișoară . . . Nu ne întrerupeți . . . (În fr. în orig.)

în cîrlige la Abatorul municipal, de subțiori, de barbă, de coaste, străpunși de căngi, furci și cuțitoaie, femeile răzvrătite obligate să alerge goale pe străzile orașului, cu lovituri de baionetă în spate; altele violate în pragul bisericii sau prin ogrăzi. Minerii împușcați cu grămadă, în fața zidurilor cimitirului, cu muzică militară și-n voios sunet de goarnă. Totul însoțit de portrete ale Primului Magistrat, în ținută de campanie, din profil, trei sferturi și chiar din spate, dar de neconfundat, grație impresionanței sale staturi, ordonînd să se deschidă foc de artilerie asupra Sanctuarului Național al Divinei Pastora (« Hoffmann, nu eu » — protesta Înalțul Mandatar), bijuterie a arhitecturii baroce, *Notre-Dame a Lumii Noi*, scria ziarul. Și poate că cel mai neplăcut lucru era că acum două zile, pe plaja de la Lido, unde se mai află încă în compania unei dive de la *Comédie Française*, propriul lui fiu, Marc Antoniu, întreat de un ziarist despre aceste evenimente, în loc să-i ia apărarea tatălui său, declarase: *Je n'ai que faire de ces embrouillements sud-américains*¹. . . Acum înțelegea mîhnitul interlocutor motivul multor scuze și al blîbîielilor servitorilor; își explica falsa absență a Louisei de Mornand și ciudatul răspuns al lui Brichot. « Eu știu prietene, că în toate astea e multă exagerare. . . Astăzi se fac minuni în materie de trucaje fotografice. . . Dumneata ai fi incapabil. . . Sigur că totul e falsificat. . . » Dar nu putea cîna cu el astă-seară la Larue. Nici mîine, nu, avea o întîlnire cu Gabriel Faure. Și-avea și mult de lucru: un proiect de operă după comedia *El sí de las niñas* de Moratín, un concert pentru pian și orchestră. Regreta foarte mult. . . Copleșit, Primul Magistrat se trînti în hamacul agățat în diagonală de inelele fixate în două colțuri ale camerei, cum poruncise cu două luni înainte. Nu era supărat nici măcar pe Cholo Mendoza, care l-ar fi putut preveni. Dar știa foarte bine că diplomații săi nu citeau, din toată presa franceză, decît *Le Rire*, *Fantasio* și *La Vie Parisienne*, și erau ultimii care aflau, cînd se scria ceva despre țara lor. Privea tavanul cu stucatură, cu o amărăciune, poate, nicidecum încercată. Nu s-ar fi sinchisit dacă i s-ar fi spus « măcelar », barbar, tiran, oricum, în locuri ce nu-i fuseseră niciodată dragi, locuri pe care în propria-i conversație le însoțea, din aceleași motive, de attribute peiorative. În gura lui, Berlinul era orașul care nu-și uzurpase numele primitiv, de « loc al urșilor » cu greoaia arhitectură a Porții Brandenburg, asemenea unei locomotive de granit, templul Pergam și bulevardul Unter-den-linden. Viena, în ciuda faimei sale de eleganță și voluptuozitate datorată operetei și valsurilor, era, în realitate, teribil de provincială cu ofițerașii ei ca scoși de la curățătorie, cu cele zece sau douăsprezece restaurante năzuind să semene cu cele de aici și o Dunăre cafea cu lapte ce devenea albastră în cite-o zi de 29 a anilor bisecți; Berna, burg plictisitor, cu statuile ei de heralzi helvetici în mijlocul străzilor, de fapt o imensă colecție de ceasuri și barometre. La Roma, fiecare piațetă, fiecare răscruce era o scenă de operă, cu trecători care, oricum ar fi fost îmbrăcați, și orice ar fi vorbit, erau întotdeauna în ipostază de coriști cîntînd *Forța destinului* sau *Bal mascot*; Madridul aparținea genului minor, cu sacagii, siropurile și rachiul său, cu paznicii de noapte cu cite-o legătură de chei la brîu și cu tăifăsuielele de cafenea, unde aurora se zugrăvea pe o rustică panoramă de cești de cafea rămase de cu seară și fursecuri de ieri, în timp ce unii se duc la culcare, iar alții își încep ziua de lucru în zori, cu o gogoasă și tutun de cincișpe. . . Parisul, în schimb, era Țara Belșugului, Pămîntul Făgăduinței, Sfîntul Lăcaș al Inteligenței, Metropolă a celui Savoir Vivre, Izvor al Întregii Culturii, pe care an după an, în ziare, reviste, publicații, cărți îl laudau — după ce își realizau suprema ambiție de a trăi aici — un Rubén Darío, un Gómez Carrillo, un Amado Nervo și atîția alți latino-americani ce transformaseră Marele Oraș, fiecare în felul său, într-un fel de Oraș al Zeilor. . . Încet, învingînd reticențe, res-

¹ Nu mă interesează aiureliile astora sud-americane . . . (în fr. în orig.)

pectînd norme stricte de comportament și vestimentație în funcție de oră, zi, sezon, făcînd cadouri de valoare, dar niciodată exagerate, trimițînd flori (număr fără soț), arătîndu-se generos la licitații și tombola în beneficiul săracilor, prieten cu artiștii și literații care nu practicau boema extravagantă, prezent la marile concerte, la conferințe cu public monden și la premiere, la teatre și la operă — arătînd, astfel, că și națiunile noastre știau să trăiască — își croise un drum care, fără să-l ridice pe culmile unui Almanah Gotha, îl condusesse, totuși, de trei ori la seratele muzicale de la Madame Verdurin — ceea ce constituia un bun început. Cînd se va simți obosit de agitația și gloata de acolo, se va retrage să-și aștepte sfîrșitul, în această casă, pe care o îndrăgea tot mai mult, de fiecare dată cînd venea aici. Dar totul se năruia. I se vor închide pentru totdeauna porțile palatelor pe care le visase încă din zilele cînd era jurnalist de provincie și cînd, hoinărind pe străzile în coastă din Surgidero de La Verónica, își recita poemele unde Rubén Darfo cînta « vremea Regelui Ludovic al Franței, soare cu o curte de aștri pe cîmpuri de azur, cînd strălucitoare și regala Roză de Pompadour dăruie nemurire palatelor »; sau cînd, în cîte o tavernă din port, în iz de crevetle la tîgaie și fripturi prost gătite, cu nasul vîrît în revistele de acolo, făcea cunoștință cu mărețiile imortalizate de cei mai celebri pictori din lume, cu aurul și purpura foaierului de la Operă, albul strălucitor al silfidelor, poza senioară a amazoanelor la concursuri hipice, cenușul catedralelor sub ploaie — *il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville*. . . și vîrtejul de femei, care, în descrierile lui, erau păsări ale paradisului, simfonii de bijuterii, ființe aproape de neînchîpuit apărînd așa, dintr-odată, în paginile revistei *L'Illustration*, aici, între sirena cargoului danez și scîrțîitul macaralei ce vărsa șuvoaie de cărbune peste murdăria unui chei din apropiere. . . Acum credea că citește disprețul, o mută acuzare în ochii tuturor celor ce-l priveau; valetul său, Sylvestre, ceva mai distant; bucătăreasa, care își ștergea mîinile de șorț cînd îl vedea — gest interpretabil în diverse feluri; portăreasa, rezervată și rece, deloc interesată, după toate aparențele — sau poate credea că ar comite o indiscreție — de brațul lui în eșarfă; și chiar la *Bois-Charbons*, unde fusese după masă, dintr-o curiozitate bolnăvicioasă, să bea cu doctorul Peralta o sticlă de Beaujolais. Monsieur Musard părea prost dispus. Nevăsta-sa nu ieși să-i salute. Și judecînd după priviri, cei doi cu șapcă, de la celălalt capăt al barului, vorbeau despre el. În toate cafenelele, chelnerii aveau o expresie ciudată. În cele din urmă, împins de nevoia unei alinări în acest zbucium, după ce se consultă cu Peralta, Primul Magistrat se prezintă neanunțat acasă la Ilustrul Academician, care îi datora atîtea favoruri. Acolo, în umbritul apartament cu ferestre ce dădeau spre Sena, încărcat de cărți vechi, picturi de Hokusai, portretele lui Sainte-Beuve, Verlaine, Leconte-de-Lisle, Léon Dierx, Președintele fu primit cu afecțiune, comprehensiune și o clarviziune care îl emoționară. Puterea implica obligații îngrozitoare — afirma prietenul. « Cînd regii își țin promisiunile e teribil; iar cînd nu și le țin, e de asemenea teribil » — spunea, citîndu-l, poate, pe Oscar Wilde. Nici un diriguitor de popoare, nici un mare monarh, nici un Căpitan General nu fusese blînd. . . În fața ochilor Președintelui defilau, în dramatice și reconfortante imagini, secvențe despre distrugerea Cartaginei, asediul Numanciei, căderea Bizanțului. Dintr-o dată își aminti — într-o învîlmășeală născută în minte de jocul hazardului — de Filip și Ducele de Alba, de Saladin sau de Petru cel Mare, obligat din rațiuni de stat să-l extermine pe Narșkin în curtea Kremlinului. . . Și pe urmă. . . putuse vreodată cineva să înfrîneze furia, excese, cruzimea — lamentabile, dar mereu repetate de-a lungul istoriei — proeprii unei soldățești dezlănțuite, ameteite de triumf? Și era cu mult mai rău cînd trebuia înăbușită o revoltă a indienilor și a negrilor. Pentru că, în fond, dacă discutăm franc. . . povestea aia fusese, fără îndoială, o răscoală a indienilor și-a negrilor. . . . Redevenit cel dintotdeauna, într-o dispoziție sufletească combativă în urma

celor ascultate, Primul Magistrat renunță dintr-o dată la franceza lui prea studiată, prea îngrijită ca pronunție și prea aleasă ca vocabular, pentru a se lansa impetuos într-o avalanșă de înjurături creole pe care celălalt, uluit, o vedea venind spre el ca o invazie verbală de ideograme străine înțelegerii sale. Indieni, negri, da, corcitură, metiși și mulatri, golani, coate-goale, haimanale, mitocani, mojiici, pui de tîrfă, bețivani, gloată, adunătură de pușcăriași (doctorul Peralta încerca să traducă în franceză lui perfecționat la Bois-Charbons, circiuma lui Monsieur Musard: *des propres-à-rien, des pignoufs, des galvaudeux, des jeanfoutres, des salopards, des poivrots, des caves, des voyous, des escarpes, de la racaille, de la pègre, de la merde*) și mai ales — Președintele revenise acum la franceză — *sociaști*, *sociaști* afiliați la Internaționala a II-a, anarhiști, din aceia ce predicau o imposibilă egalitate între clase, care propovăduiau ura în sinul maselor analfabete și exploatau, în folosul lor, vanitatea unui popor incult ce refuză să fie instruit, popor fanatizat de practici vrăjitoarești și superstiții de neînchipuit, închinându-se unor sfinți ce seamănă cu sfinții noștri, dar care nu sînt sfinții noștri, fiindcă pentru acești oameni neștiutori de carte, ostili oricărei educații, Frumosul Dumnezeu de la Amiens s-ar fi numit Elegua, Cristos Răstignit de Velázquez, Obatalá, iar Pietă de Michelangelo, Ochum ... Asta nu înțelegea lumea de aici. . . « Mai mult decît vă închipuiți » — era de părere Ilustrul Academician, tot mai indulgent și mai convins. Totul se explică — și revenea la Filip al II-lea, Ducele de Alba, trecînd în America la Cortés și Pizarro — datorită singelui spaniolesc, moștenirea temperamentului spaniol, închiziția spaniolă, corridele cu banderillas, manta și spadă de toreador, cai cu pîntecele sfîșiate, printre paiete și ritm de pasodoble. *L'Afrique commence aux Pyrénées*.¹

În vinele noastre curgea acest sînge; era o fatalitate. Lumea de acolo nu era ca cea de aici, deși, fără îndoială, nu i se puteau nega anumite merite, pentru că, în fine, Cervantes, El Greco . . . care, este știut însă, devenise cunoscut lumii datorită lui Théophile Gautier . . . În acest moment, fostul profesor de liceu care era Peralta se ridică de pe scaun brusc, într-un impuls de furie: « *Je vous emmerde avec le sang espagnol* »² strigă și, cu exaltată lipsă de politețe, făcu să defileze prin fața ochilor uimiți ai Ilustrului Academician, ca într-o proiecție de lanternă magică, crimele lui Simon de Montfort și Cruciada contra albigenzilor; Robert Guiscard, personajul dramei sale, al cărui manuscris cumpărat de Biblioteca noastră națională povestea cum trecuse prin sabie condotierul normand jumătate din Roma; noaptea Sfîntului Bartolomeu, sinonim universal al ororilor; hăituirea insurgenților, masacrele de la Lyon și Nantes, Teroarea albă instaurată după 9 Thermidor și, mai ales, mai ales, prin abile analogii, ultimele zile ale Comunei. Atunci, după ce fusese înfrîntă rezistența revoluționară, bărbații cei mai inteligenți și mai civilizați din lume, nu au șovăit să extermine peste șaptesprezece mii de oameni. Ambulanța spitalului Saint-Sulpice — *Oh ! Fuyez douce image*!³ — se transformase în eșafod în miinile versaille-zilor. Iar domnul Thiers, după prima sa plimbare prin Parisul răfuieților, spusese pe un ton de conversație banală; « Străzile sînt pline de cadavre, acest spectacol îngrozitor va fi o lecție ».

Ziarele epocii — cele de la Versailles bineînțeles — predicau sfînta cruciadă burgheză a măcelului și-a exterminării. Și mai recent . . . ce spuneți de victimele grevei de la Fourmies? Și, mai ales de curînd . . . Marele Clemenceau s-a purtat cu mînuși cu greviștii de la Draveil și de la Ville-neuve-St-George? . . . Ei? . . . Atacat frontal, Academicianul își întoarse privirea spre Primul Magistrat: *Tout cela*

¹ Africa începe la Pirinei (în fr. în orig.)

² Mai duceți-vă la dracu' cu sîngele spaniol (în fr. în orig.)

³ Dispari dulcea imagine! (în fr. în orig.)

est vrai. Tristement vrai. Mais il y a une nuance, Messieurs.¹ Și apoi, după o pauză oarecum solemnă și pregătitoare, insistind asupra sonorității fiecărui nume, aminti că Franța dăduse lumii un Montaigne, un Descartes, un Ludovic al XIV-lea, pe Molière, Rousseau, Pasteur. Președintele fu gata să-i răspundă că, în ciuda unei istorii mai scurte, Continentul său dăduse deja bărbați de vază și sfinți, eroi și martiri, gânditori și chiar poeți care printr-un proces de revenire la matcă transformaseră limba literară spaniolă, dar se gândi că numele amintite ar cădea în vidul unei culturi ce le ignora. Între timp, Peralta îl încolțea pe Academician într-un cerc de considerații supărătoare: tocmai pentru că aici răsunau alexandrinii lui Racine și se cunoștea atât de bine *Discursul asupra metodei*, erau inadmisibile o mulțime de barbarii. Era grav că domnul Thiers, primul Președinte al celei de-a treia Republici, ilustru cronicar al Revoluției, Consulatului și Imperiului a ordonat masacrele din timpul Comunei, execuțiile de la Père Lachaise, deportările în Noua Caledonie; era însă mai puțin grav că un Walter Hoffmann, nepot al unei mulatre și-al unui emigrant din Hamburg, prusac contrafăcut și tenor de saloane caze a organizat — fiindcă el era vinovat pentru toate — represaliile din Noua Córdobă... *La culture oblige autant que la noblesse, Monsieur L'Académicien*². Văzînd că sprîncenele ilustrului său prieten se încruntă în mod sumbru, Președintele, cu un gest obosit, îi ceru secretarului său să tacă, căzînd în inerția mutei mîhniri, cufundat în fotoliu. Privea în jur — portretele, cărțile vechi, o gravură de Granville — fără să le vadă. Academicianul, în schimb, ignorînd, parcă, prezența lui Peralta, îmbrîncindu-l în treacăt — *Pardon !* —; călcîndu-l pe picior — *Je ne vous ai pas fait mal ?*³ se plimba de-alungul încăperii, cu ochiul cuiva care gîndește intens : *On peut essayer ! Peut-être*...⁴ Îl cheamă la telefon pe redactorul șef de la *Le Matin*. Fotografiile lui Monsieur Garcin — blestematul ăla de francez din Noua Córdobă — fuseseră aduse de niște studenți, fugari de *dincolo*, care acum se aflau la Paris, ținînd discursuri și făcînd agitație prin cafenelele din Cartierul Latin — toți discipoli ai doctorului Luis Leoncio Martínez. Ziarul nu putea să mai dea înapoi și nici să nu mai publice următoarele articole, anunțate deja. Lumea ar fi spus că ziarul e vîndut cuiva care avea — lucru bine știut — o avere imensă. Tot ce se putea face era să se scoată din ediția de dimineață o fotografie în care Primul Magistrat apărea alături de un cadavru pus într-o vitrină de circiumă, sub un calendar Phosphatine Fallière, unde se vedea clar data măcelului. « Aici nu mai e nimic de făcut » — spuse covîrșitul. Dacă măcar s-ar întîmpla ceva — nu știu ce ! — care să distragă atenția publicului : un mare naufragiu ca cel al *Titanicului*, vreo cometă Halley, care să vestească sfîrșitul lumii, o nouă erupție la Mont-Pelé, un cutremur la San Francisco sau vreo crimă frumoasă gen Gaston Calmette asasinat de Madame Caillaux... Nimic. În sclîrnăvia asta de vară nu se întîmplă nimic. Și totată lumea îi întorcea spatele în unicul loc din Univers unde păreriile altora mai aveau încă o oarecare valoare pentru el. Văzîndu-l vlăguit, într-o stare de dezo-lare care-i încovoia umerii și-i golea privirea, ilustrul Academician îi oferi, într-o lungă strîngere a mîinii stîngi, căldura prieteniei sale și, ca cineva care face confidențe cu voce scăzută, îi vorbi de o posibilă contraofensivă. Presa franceză — era trist că trebuie să-i mărturisească — era înfiorător de venală. Nu se referea, desigur, la *Le Temps* în strînsă relații cu Quai d'Orsay și al cărui director, Adrien Hébrand nu era omul care să se preteze la anumite afaceri. Nu se putea gîndi nici la *L'Echo de Paris*, unde colabora prietenul său Maurice Barrès, și nici la *Le Gaullois* al ursuzului

¹ Toate acestea sînt adevărate. Triste, dar adevărate. Dar există o nuanță, domnilor... (În fr. în orig.)

² Cultura obligă la fel ca noblesse, domnule academician (În fr. în orig.)

³ V-am lovit cumva ? (În fr. în orig.)

⁴ Putem încerca ! Poate... (În fr. în orig.)

Arthur Meyer. Dar, pe lângă aceste ziare corecte, mai erau altele, care, cu condiția să dispui de fonduri (Primul Magistrat încuviință), ar putea, în sfârșit, mă înțelegei . . . Important era ca lucrurile să se facă cu abilitate. Și astfel, după trei zile, *Le Journal* iniția publicarea unui serial sub titlul general *L'Amérique Latine*, cette inconnue¹ unde, trecându-se de la aspectul continental la cel regional, de la general la particular, de la Cristofor Columb la Porfirio Diaz (arătându-se în treacăt cum, datorită faptului că revoluția nu fusese înăbușită la timp, o țară mare ca Mexicul ajunsese într-o situație de atroce anarhie . . .), se ajungea la patria noastră făcându-se elogiul cascadelor și vulcanilor ei, vorbindu-se despre flautul indigen și chitare, despre cămășile, bluzele și colibele folclorice, despre renumitele mâncăruri indigene, evocându-se marile momente ale istoriei sale — istorie care conducea, în mod necesar, spre era progresului, a dezvoltării agriculturii, instituțiilor publice și învățămîntului, a bunelor relații cu Franța etc. etc., datorată înțelepteii conduceri a Primului Magistrat. În timp ce alte națiuni tinere de pe Continent naufragiau în dezordine, această unică țară era un exemplu etc., etc., fără să uităm că în fața unui popor deseori incult și răzvrătit, sedus însă de ideologii dăunătoare și subversive (aici se amintea oportun de Ravachol, Caserio, ucigașul președintelui Carnot, de Czolgosz, asasinul lui Mc. Kinley, de Mateo Moral, cel ce aruncase o bombă asupra căleștii nuptiale a Victoriei de Battemberg și a lui Alfonso al XIII-lea), în fața infiltrării ideilor liberaliste, anarhiste, numai un guvern energic putea lua hotărâri energice, fără să reușească, uneori, să oprească o armată ațîțată, înrăită, exasperată, să se dedea unor deplorabile excese, dar, fără îndoială, desigur că, cu toate acestea . . . « Ah ! Domnule Președinte ! » — exclamă doctorul Peralta, citind și recitind articolele. « Acum o să-i punem cu botul pe labe pe studenții ăștia căcăcioși care fac agitație în Cartierul Latin cu mitingurile lor de două parale și cu foile lor volante pe care nimeni nu le citește ». Cam în același timp, o telegramă îl anunță pe Primul Președinte despre expedierea unui colet, colet extraordinar, colet magic, colet providențial, imbarcat cu puțin înaintea la Puerto Araguato; un colet în care se afla, cu podoabe, veșminte și oase, mumia — mumia acelei nopți — destinată Muzeului Trocadero. Recondiționată artistic, cu clei și șirme invizibile, așezată într-un sarcofag nou, deschis în fața suficient ca să se vadă scheletul în întregime — restaurată cu talent de un elevetian specializat, mai ales, în împălăirea reptilelor și păsărilor dar care se dovedise un maestru în cazul de față, mumia era pe drum, traversa oceanul, sosea la timp pentru a oferi material de lucru unei anumite prese care, cinstit vorbind — Președintele era uimit de aviditatea fără margini, de lipsa de scrupule ce se manifestau tot mai acut — era insațiabilă. Pentru că acum, casa din Rue de Tilsitt era practic invadată din zori pînă după apusul soarelui. Ziariști, gazetari și publiciști, cronicari, directori de ziare pe care nu le vedeai niciodată la debite sau chioșcuri, reporteri și redactori de « ecouri », oameni în redingotă, oameni cu costume reiate, oameni cu pălărie tare, oameni cu șapcă, oameni cu sabie mascată în baston și monoclu mînjit cu gălbenuș de ou — presupuși specialiști în politică externă ale căror cunoștințe despre America se limitau la condorul din « Copiii căpitănului Grant », « ultimul mohican », Perricholi și *El Choclo*, tangou argentinian care făcea furori . . . veneau la orice oră « după informații », vag amenințători, afirmînd că soseau în continuare îngrozitoare știri de acolo, că se aflase despre persecuțiile dezlanțuite contra studenților și ziariștilor, de amenințarea ce plutea asupra multor interese europene și, în special, despre bizara, foarte bizara sinucidere a lui Monsieur Garcin — fost ocnaș de la Cayenne, e-adevărat, dar, totuși, francez — al cărui trup

¹ America înșină, această necunoscută (în fr. în orig.)

fusesse găsit, de curînd, spînzurînd de un excavator părăsit la cîțiva kilometri de Noua Córdobă. După *Le Petit Journal*, a cărui vînzare era în mare scădere în aceste zile, se prezenta *L'Excelsior*, amintind insidios că în paginile sale documentele grafice erau reproduse cu o claritate excepțională; după *Le Cri de Paris* apărea *La Libre Parole* și de la ziare mai mari la cele mai mici, de la gazete de șantaj la reviste de scandal, se ajungea la foile provinciale — Basses Pyrénées, Alpii Maritimi, *ecouri* din nord, *faruri* din Bretagne, libele marseilleze . . . într-o cotidiană defilare de santajîști perfizî, cărora trebuia să li se închidă gura vorbindu-li-se în cifre, sub mărșul patronaj al Mumiei. O aveau la dispoziție, fotografiată din toate unghiurile. Strămoșul Americii, care după fantezia redactorului avea vîrsta de două mii, trei mii, patru mii de ani — cea mai veche piesă de pe Continent — făcea ca începuturile istoriei sale să fie veriginos împinse în trecut. Elogii la adresa instituțiilor noastre științifice, elogi la adresa Primului Magistrat, autor al senzaționalei descoperiri, recunoștință pentru că a făcut un dar atît de prețios unui muzeu din Paris. Dar Mumia nu sosea. Îmbarcată pe un cargou suedez cu destinația Cherbourg, ajunsesse din greșeală la Göteborg de unde urma acum s-o aducă Cholo Mendoza . . . Și în timpul acesta, reporterli, mereu nesățui, mereu amenințători continuau să se îmbulzească în Rue de Tilsitt « după informații ». « Nu mai pot, nu mai pot ! » — strigase Primul Magistrat, după ce primise vizita unei redactoare de la *Lisez-moi Bleu*. « Măgarii aștia o să mă lase fără o para, o să-mi ia și cămașa de pe mine ! Să spună ce-or vrea, nu le mai dau nici un ban ! » Dar continua să dea, să împartă cu bani, pentru că Mumia, de atît ce fusese fotografiată, descrisă și comparată cu alte mumii — de la Louvru, de la British Museum . . . — nu mai oferea teme pentru noi articole. Căutînd noi subiecte, Peralta studia aparițiile Sfintei Fecioare în lume, pentru a stabili legături cu cultul nostru închinat Divinei Pastora — temă ce ar fi putut interesa cititorii publicațiilor catolice . . . Aceasta era situația deconcertantă în care se aflau, cînd răsună focul de pistol de la Sarajevo, urmat imediat de împușcăturile ce l-au ucis pe Jaurès. la *Café du Croissant*. « Slavă Domnului că, în sfîrșit, se întîmplă ceva în nenorocitul ăsta de continent ! » — spuse Primul Magistrat. Pe 2 august era mobilizarea generală, pe 4 Războiul . . . « Să nu mai vîd picior de ziarist în casa asta ! » — îi spuse Președintele lui Sylvestre. « Acum ne putem odihni » — zise doctorul Peralta. . . Și în seara aceea, Primul Magistrat își reîncepu vechile hoinăreli. Se duse cu secretarul său la *Bois-Charbons*, la Monsieure Musard, pe Rue de Sainte-Apolline — *Aux glaces* —, la clubul tinerelor englezoaice și la surorile de la Saint Vicent de Paul. Peste tot se vorbea de același lucru. Unii spuneau că războiul va fi scurt și că, în curînd, armatele franceze vor fi la Berlin. Alții spuneau c-o să fie un război lung, dureros, îngrozitor. « Proștii ! » — spunea Președintele. « Ultimul război, de fapt ultimul război clasic a fost cel franco-prusac din '70 ». Un eminent economist englez demonstrase, recent, (« cartea a apărut în Editura Nelson, v-o puteți procura. . . ») că nici o națiune civilizată nu era capabilă să suporte cheltuielile unui conflict armat prelungit. Armele moderne erau prea scumpe; nici o țară n-ar fi putut face față cheltuielilor necesare pentru menținerea unor arme care ar însuma milioane de oameni. Și pe urmă, spusese chiar Statul Major Francez: « Trei luni, trei bătălii, trei victorii. . . » Tocmai atunci sosi și Ofelia de la Salzburg, prin Elveția, gravidă cu Papagheno din *Flautul fermecat*. Rămăsese însărcinată așa, prosteste, într-o noapte cînd băuse prea mult și uitase să-și pună căpăcelul pe care-l avea întotdeauna în poșetă pentru cazuri neprevăzute — așa prosteste, în mod stupid, cu mai mulți, soldătește, într-o căsuță din Kapuzinersberg, înconjurată de pini. Era furioasă; furioasă pentru că trebuia să meargă în altă parte să scape de povestea asta, fiindcă medicii de aici, niște timpîți, refuzau să facă asemenea intervenții, oricît de mult le-al fi plătit, furioasă din cauza scan-

dalului iscat de *Le Matin*, cu ecouri în ziare din Germania și Austria ; o caricatură publicată de *Simplicissimus* din München îl înfățișa pe Primul Magistrat cu un sombrero cu boruri largi, mexican, cartușiere încrucișate pe piept, burtă de milionar și havană între dinți, împușcând o țărancă în genunchi ; legenda glăsuia « *Ultima ratio regum* ». « Ai dat cu mucii-n fasole, ca de-obicei ! » — striga Infanta. « Porcul tot porc, și'n zi de Paști ! Dacă tot ai omorât atîția, puteai să-l trăznești și pe fotograful ăla ! » « L-am lichidat, gata » « Grozav, ce să-ți spun ! Cînd nu mai era nimic de făcut ! Noroc că l-au împușcat pe arhiducele ăla ! Poate c-așa o să mai uite lumea de imbecilitățile tale ! Toți ne întorc spatele. Sîntem băgați în rahat pînă-aici » (arătînd cu mîna creștetul capului). . . Primul Magistrat își scoase brațul drept din eșarfa de mătase. Își revenea ; articulația cotului nu-l mai supăra. Aproape că putea să pipăie din nou patul pistolului. Lăsînd-o pe Ofelia cu urletele și gesturile ei dezordonate (probabil că băuse cîteva whisky-uri în plus la vagonul restaurant), plecă să mînințe cu doctorul Peralta la o cîrciumioară din apropierea Gării Saint-Lazare, unde, la o masă încărcată cu ulcele de vin, puteai gusta optzeci de soiuri de brînză — dintre care una, de capră, învelită în ierburi mirositoare, cu un iz tare, îi amintea de brînză de vaci de pe meleagurile andine.

În românește de DAN MUNTEANU



and july 1974

În căutarea identității culturale

«Sînt convins că romanul nu a murit», declara recent scriitorul cubanez Alejo Carpentier, într-o conferință pe care a ținut-o la Geneva, ca o replică la discutabila teză despre criza romanului, formulată insistent în urmă cu cîțiva ani de Alberto Moravia. Cu toate că este considerat prin excelență un gen «burghez», fiindcă a cunoscut înflorirea cea mai impresionantă în epoca de afirmare a burgheziei, după părerea lui Carpentier romanul nu va pieri nicidecum o dată cu dispariția acestei clase, ci va supraviețui neîndoielnic epocii burgheze adoptînd cu suplețe forme inedite. Procedeele romanului tradițional au fost în ultimele decenii anexate de *mass-media*, de sociologie și de psihologie, dar romanul se poate totuși salva printr-o elaborare critică și mitică a realității, pe care o ridică astfel într-un plan de universalitate. Întrebîndu-se care poate fi astăzi rolul și eficiența socială a romancierului, Carpentier analizează funcțiile posibile ale romanului din zilele noastre în condițiile unei invazii de evenimente, forțe de acțiune tehnică și mijloace de comunicație care se slujesc de limbaje greu accesibile scriitorului. Pe vremea lui Shakespeare sau a lui Montaigne, afirmă el, poetul dispunea de mijloace de expresie complexe și nuanțate, cu nimic inferioare limbajului atîns de științe la acea dată. Romanul picaresc de mai tîrziu își depășește epoca, o exprimă cum nici un alt limbaj n-o putea exprima. La fel Balzac, Zola și mai tîrziu Proust și Joyce erau stăpîni pe lumea lor, pe cînd astăzi romancierul simte că a rămas în urmă, că nu mai este capabil să surprindă și să exprime unele sectoare importante, îndeosebi cele «tehnice» ale lumii înconjurătoare. În pofida acestor dificultăți pe care le are de biruit romancierul, Carpentier consideră că există totuși o salvare, și anume eposul. «Romanul», scrie el, este în criză acolo unde se supune vechilor norme. În schimb, este viu acolo unde devine roman epic, unde posibilitatea de a fi epic îl ajută să evite particularul nesemnificativ, unde mișcarea proprie îl permite să trăiască în funcție de epoca sa, exprimînd realități care sînt ale timpului în care trăiește romancierul și pe care acesta le poate surprinde direct». După cum se vede, Carpentier conferă un înțeles special romanului «epic», care presupune din partea scriitorului pasiune pentru politică și angajare. Nu limbajul științific, greu accesibil pentru scriitor și cititor deopotrivă, ci limbajul politic trebuie abordat și reelaborat: «Lumea politicii este complexă, plină de capcane, o lume în care ceea ce este azi adevăr mîine poate fi minciună, dar este o lume în care romancierul trebuie să găsească, în urma unor căutări neobosite, în permanentă mișcare, asemeni rîului lui Heraclit, un motiv de meditație, un îndemn pentru acțiune, pentru ceea ce aș numi *acțiunea scrisă*».

Suprema misiune a scriitorului ar fi, aşadar, să definească, să fixeze, să critice, să depună mărturie despre lumea în care i-a fost dat să trăiască. Iar limbajul inteligibil astăzi pentru scriitor este limbajul istoriei care se produce în jurul său. Romancierul este dator să surprindă sensul evenimentelor şi trebuie să aibă tăria de a alege, din noianul de angajări care-l solicită, pe aceea care corespunde simţirii sale autentice. Fiindcă există primejdia angajării false, sau incerte, sau silite. Scriitorul se poate înşela, desigur, dar sinceritatea angajării sale îl justifică sub raport uman şi literar. Universalitatea se obţine prin intensitatea exprimării particularului: scriind despre ceea ce vede, despre ceea ce înţelege, plecînd de la angajarea morală faţă de mediul social şi politic imediat, romancierul oferă o imagine nouă a lumii vechi, o variantă concretă şi inedită a problemelor etern omeneşti. « Aceasta este, încheie Carpentier, funcţia socială a romancierului. Nu poate face mai mult, dar ceea ce face mi se pare destul ».

Încrederea în viitorul strălucit al genului este foarte firească la un reprezentant al romanului latino-american, care constituie la ora actuală fenomenul literar poate cel mai important pe plan internaţional. Mai mult decît un simplu reprezentant, Carpentier este un adevărat clasic în viaţă, precursorul şi maestrul indiscutabil al realismului magic ce caracterizează proza latino-americană de astăzi, « marele clasic modern al Americii hispanice », cum l-a numit Carlos Fuentes. Carpentier a fost primul dintre scriitorii Americii latine care a încercat conştient să-şi asume experienţa propriului continent în totalitatea ei, dincolo de efemerele variante regionale sau naţionale, depăşind atît literatura pamfletară, cît şi cea pitoresc-exotică.

Opera lui Carpentier este o vastă sinteză de cultură, nutrită deopotrivă de tradiţia literară europeană şi de cea americană. Plăcerea discursivă a naraţiunii, comentariul eseistic, gustul romantic pentru portret, numeroase momente de realism minuţios, care se înscriu în tradiţiile literaturii europene, stau alături de exuberanţa vieţii şi naturii tropicale, de acel *real maravilloso* (real miraculos) în care scriitorul vede o trăsătură tipic latino-americană. Pentru a ajunge la teoria realului miraculos a trebuit să treacă prin experienţa suprarealistă: nevoit să fugă din Cuba, soseşte în 1928 la Paris, cu ajutorul lui Robert Desnos, şi timp de unsprezece ani respiră în ambianţa mişcării inspirate de Breton. Conştient de influenţa decisivă a suprarealiştilor francezi şi de rolul lor enorm în descoperirea Americii latine şi integrarea ei în sfera culturii occidentale, Carpentier nu se poate identifica totuşi cu viziunea fatal exterioară a acestora şi semnalează o diferenţă esenţială: elementele magice din arta latino-americană nu sînt decît aparent înrudite cu literatura onirică a suprarealiştilor, în fond, după părerea lui, sceptici faţă de creaţiile proprii lor fantezii, ci constituie rodul unei tendinţe profund realiste, care înregistrează mentalitatea magică a omului de pe continentul american. Reţinînd preceptul lui Breton conform căruia « numai miraculosul e frumos », Carpentier respinge ceea ce el numeşte « birocrăţia miraculosului » şi începe să cultive un realism magic venind de departe, născîndu-se din tradiţii proprii şi pentru care suprarealismul francez nu constituie un model propriu zis, ci mai curînd un simplu impuls. Întorcîndu-se în America hotărît să exprime realităţile proprii, încearcă să aplece în cărţile despre Lumea Nouă (Columb, Inca Garcilaso de la Vega etc.) esenţa unui univers pe care nu reuşeşte încă să-l surprindă în datele sale autentice. Lecturile îi confirmă propriul sentiment de fascinaţie în faţa unui tărîm de miracol, în care fabulosul şi magicul alcătuiesc realităţi palpabile, invadînd realitatea cotidiană.

Viziunea lui Carpentier este profund latino-americană, în pofida (şi totodată poate tocmai datorită) capacităţii de asimilare a unor tehnici europene. Participînd la discuţiile cu privire la originalitatea literaturii latino-americane, Carpentier adoptă o poziţie de echilibru, respingînd deopotrivă izolarea provincială şi cosmo-

politismul estetizant. Intelectualul latino-american are, după părerea lui, o răspundere enormă, fiind dator să exprime identitatea unei culturi noi, diferite de cea europeană, pe care, totuși, în mare parte o continuă. Continuitatea trebuie să fie însă creatoare, nu epigonică. Considerînd că unul din principalii dușmani ai scriitorului latino-american este incultura, generatoare a unei atitudini de închistare sinucigașă, Carpentier pledează pentru adoptarea tehnicilor europene, cu condiția subordonării lor unei viziuni proprii. America latină trebuie să-și caute modele nu pentru a le copia, ci pentru a le supune unei analize profunde și a desprinde sugestiile pentru exprimarea unei sensibilități originale. Deschis tuturor influențelor, fiindcă se știe capabil să le asimileze creator, Carpentier vede în contactul cu marile culturi străine o posibilitate de universalizare pentru scriitorul latino-american.

În câteva eseuri despre «realul miraculos», scriitorul cubanez a acreditat ideea că America latină este un continent încă nedescoperit din punct de vedere spiritual, un continent ale cărui realități nu au fost încă denumite cu termeni proprii. Departe de a-și fi epuizat rezervele mitologice, continentul american oferă scriitorului numeroase elemente de magie care se petrec efectiv în miraculoasa realitate de toate zilele: «America latină este singurul continent unde un om din secolul al XX-lea poate strînge mîna unui om din era cuaternară, care nici nu a auzit vorbindu-se despre ziare și despre căile ferate, sau unui om medieval, sau unui om ale cărui condiții de viață sînt mai aproape de romantismul anului 1850 decît de epoca noastră.»

Prin rezervele sale mitologice inepuizabile, prin contrastele sale uimitoare, prin coexistența unor vîrste istorice foarte depărtate, continentul american invită la o sinteză de tip baroc. Sensibilitatea barocă a scriitorului își găsește astfel o justificare teoretică. Simpla denumire a lucrurilor i se pare un gest baroc la meridianul latino-american. «Romancierul din țările noastre, scrie el, este într-o oarecare măsură un Adam. La fel cum Adam din Biblie a dat nume animalelor și plantelor, creatorul nostru de ficțiune trebuie să boteze tot ce-l înconjoară. Și înțelegînd această datorie, devine baroc. La fiecare pas se iveau un lucru neobișnuit. La fiecare pas apare imperativul de a descrie ceva nou». După ce face o minuțioasă analiză a «contextelor» proprii (în sens sartrian), constată că arta latino-americană a fost întotdeauna barocă și prin urmare stilul legitim al romancierului este baroc. «Nu trebuie să ne fie frică de baroc, scrie el, stil care ne aparține, izvorît din copacii noștri, din lemnăria altarelor noastre, cu forme complicate și imagini caligrafice, baroc izvorît din necesitatea de a desemna realitățile noastre specifice».

Romanele lui Carpentier, dintre care două au fost traduse și în română: *El siglo de las luces* (Secolul luminilor) și *El reino de este mundo* (Împărăția acestei lumi), sînt impunătoare construcții cu o arhitectură luxuriantă, reconstituirii minuțioase, realizate pe baza unei ample documentări, ale unor epoci istorice semnificative pentru mecanismul vieții latino-americane. Artă sa de romancier se bazează pe aglomerarea enormă și rafinată de obiecte sugestive și întîmplări caracteristice, capabile să surprindă culoarea epocilor evocate. Dar evocarea nu se reduce la detalii, ci urmărește situațiile primordiale, constantele majore ale momentelor din trecut care dobindesc astfel o acută actualitate. Dat fiind că omul, în concepția sa, este de multe ori același la diferite vîrste istorice, și «situîndu-l în trecut îl urmărim de fapt în prezent», actualitatea este asigurată prin simpla punere în discuție a unor probleme fundamentale pentru lumea Antilelor, în diverse epoci. Astfel, romanul *Secolul luminilor*, care prezintă ecourile Revoluției franceze în coloniile Antilelor, discută în fond cu pasiune reținută, în pofida impresiei de detașare pe care o poate provoca bogăția detaliilor și tonul melancolic al evocării, problemele complexe ale revoluției la meridianul latino-american, dificultatea și totodată eroismul pe care îl implică triumful idelilor de libertate, egalitate și fraternitate într-o lume ținută timp de

secole în întineric și sclavie. Faptul că revoluția transplantată în Antile degenerază într-o meschină luptă pentru putere este privit de Carpentier cu profundă durere, dar nu anulează încrederea în triumful final al idealurilor pentru moment nerealizate. Fiindcă, așa cum spune un personaj, « omul suferă și speră și se trudește pentru semenii pe care niciodată nu-i va cunoaște și care, la rândul lor, vor suferi și vor spera și se vor trudi pentru alții. Dar măreția omului stă tocmai în dorința de a îmbunătăți ceea ce găsește la venirea lui pe lume, impunându-și mereu sarcini. Iată de ce, frumos chiar în suferințele lui, capabil să iubească în pofda rănilor primite, omul își poate afla măreția și întreaga lui măsură în împărăția acestei lumi ». Este o formulare magistrală a spiritului umanist care însuflețește opera lui Carpentier, un vast poem al omului care se străduiește să devină stăpînul « împărăției sale » — lumea.

Simbolul fundamental care sintetizează întreaga problematică a romanului (și în general a operei lui Carpentier) este căutarea stăruitoare și eroică a unei « lumi mai bune », pentru care își dau viața personajele principale, Esteban și Sofia. Ajunse la epilogul dramei, după ce au urmărit toate avaturile Revoluției Franceze în Antile, își reneagă idolul din tinerețe, pe Victor Hugues, Comisarul devenit dictator, în momentul cînd acțiunile acestuia își pierd sensul revoluționar, devenind simple pretexte pentru afaceri veroase. Sensul existenței este aflat în dăruirea de sine pentru cauza celor mulți: cînd Franța devine Imperiu și trupele lui Napoleon invadează Spania, Sofia și Esteban, care suferiseră pînă atunci persecuții din pricina admirației pentru francezi (în fond pentru ideile Revoluției), se alătură populației Madridului răsculat luptă împotriva armatei lui Napoleon.

Contrastele care persistă în lumea Antilelor și degradarea idealurilor Revoluției sînt semnalate cu o ironie implacabilă. Venit de la Paris în Antile pentru a instaura guvernul revoluționar, Victor Hugues, supranumit « Robespierre al Insulelor », dezblânțuie teroarea și decretează munca obligatorie pentru negrii care abia fuseseră eliberați din sclavie. După 9 Thermidor, acționează aparent cu larghețe: poruncește să se traducă *Declarația drepturilor omului și ale cetățeanului*, pe care însă cel dintîi o calcă în picioare. Pentru a se îmbogăți practică pirateria, organizînd « flota de corsari a Republicii Franceze », și ajunge să vîndă sclavi olandezilor. Prăpastia care se sapă între declarații și fapte dovedește că « morala momentului » nu este în fond decît absența oricărei morale. Marcat de contradicțiile Revoluției franceze, pe care o deformează monstruos în spațiul Antilelor, Hugues schițează profilul de mal tîrziu al dictatorilor latino-americani. Nu este un personaj tragic, fiindcă nu se poate menține la înălțimea idealului pe care crede că îl realizează. Așa cum singur mărturisește, este un simplu politician, și devine, în urma unui rapid proces de degenerare morală, tiranul odios și în același timp palatua unei farse absurde. Dar personajele principale, Esteban și Sofia, care se transformă în final în eroi și martiri ai luptei pentru libertate, păstrează permanent de-a lungul romanului distanța critică față de degradarea idealului și întruchipează un « quijotism fără iluzii » (Emil Volek), optimismul posibil al omului modern, lucid, care, luînd cunoștință de realitate așa cum este și pierzîndu-și multe din iluziile inițiale, găsește totuși în această realitate suficiente motive pentru a porni din nou la drum în căutarea unei lumi mai bune. În ciuda contradicțiilor și deformărilor în care este supus idealul, revoluția este necesară. Mesajul lui Carpentier este în ultimă instanță optimist. Teza pe care scriitorul recunoaște a o fi susținut în roman, și anume aceea că « oamenii se trec cu timpul, dar ideile își urmează cursul și își găsesc în cele din urmă întruchiparea », este un principiu și o concluzie de filosof al istoriei care crede în destinul eroic și în noblețea condiției umane. Finalul cărții restabilește un ideal pozitiv: necesitatea continuării luptei revoluționare, pe fundalul unui parțial eșec, tocmai în momentul cînd Franța

devine Imperiu și nu mai poate păstra puritatea ideilor pe care le proclamase. Evenimentele din Europa au aprins în Lumea Nouă scînteia revoluției, care, în pofida frustrărilor de care a avut parte, constituie o uriașă forță latentă, asemenea unei semințe îngropate în pămînt, dar gata mereu să încolțească. Opera lui Carpentier constituie o afirmare a principiului revoluției permanente în America Latină. Încercînd să descopere totalitatea secretă a vieții la meridianul latino-american, Carpentier reconsideră cîteva din vechile mituri ale omenirii prin eliberarea și accentuarea principiului activ pe care-l conțin. Așa cum am văzut, mitul paradisului pierdut sau al vîrstei de aur ocupă în opera sa un loc central, sub forma spărenței perpetuu înnoite într-o lume mai bine întocmită. Este nevoie întotdeauna, în prezent, în fiecare moment al prezentului, să existe idealul unei lumi mai bune. Pentru scriitorul cubanez, mitul vîrstei de aur prezintă o importanță specială fiindcă descoperirea Americii i-a dat o nouă vigoare: *Utopia* lui Morus a fost inspirată de organizarea socială a populației din Antilele de curînd descoperite de spanioli, iar enciclopediștii au elogiat și au recomandat societăților moderne structurile sociale ale vechilor incași. Mitologia Americii a contribuit substanțial la crearea conștiinței utopice din Europa. Faptul că idealul se degradează nu înseamnă că istoria se desfășoară într-un cerc închis. Apelînd la alt mit, cel al lui Sisif, care-i străbate întreaga operă, Carpentier consideră, spre deosebire de Camus, că, prin sarcina pe care și-o asumă, Sisif schimbă istoria. Acesta este mesajul fundamental al scriitorului. Alegoriei pesimiste și supunerii orgolioase în fața destinului implacabil îi ia locul un optimism ponderat și auster. Măreția omului constă în a-și asuma mereu sarcini, pentru a îmbunătăți ceea ce găsește la venirea lui pe lume. Niciodată nu va fi absolvit de sarcini. Forma cotidiană a sclaviei pare că nu se schimbă din perspectiva celui ce o suferă. Dar prin mișcarea parțială a pietrei din loc omul creează condițiile pentru ca această piatră să-și schimbe forma și poate, într-o bună zi, să ajungă să nu mai fie piatră. De aceea, păstrîndu-și fidelitatea față de ideal, Sofia se simte mînată de un impuls irezistibil de solidaritate cu forțele care preiau ștafeta progresului. Visurile milenare ale omenirii se transmit din generație în generație, inspirînd ideile ce transformă lumea. Cărțile și eroii lui Carpentier ne învață să devenim conștienți de răspunderile personale în fața istoriei. Prin această nouă viziune și prin lecția magistrală pe care ne-o oferă, scriitorul cubanez a putut fi comparat cu Neruda din *Cîntecul general*, care exprimă cu aceeași acuitate la meridianul latino-american răspunderea față de întregul trecut al omenirii.

Nuvela *Viaje a la semilla* (*Căldările în sămînță*) și romanul *Los pasos perdidos* (*Pașii pierduți*) sînt încercări de sinteză a diferitelor vîrste istorice care coexistă în America latină, de întoarcere la origini, de redobîndire a elementarității reconfortante și totodată de înțelegere a prezentului prin istorie. Problema atît de acută a autoidentificării culturale se cere rezolvată prin căutarea rădăcinilor. De aici obsesia timpului, prezentă la aproape toți scriitorii Americii latine. Timpul este istorie, identitate latentă, gata oricînd să explodeze.

În fond, timpul expunerii în toate operele lui Carpentier cuprinde întreaga durată a existenței civilizației pe pămînt. Romancierul își concentrează atenția asupra unuia din curențele principale (căutarea unei condiții mai bune a omului) și selectează una din liniile de forță (de exemplu, Revoluția Franceză) pe care o investește cu o funcție reprezentativă, considerînd-o partea care oglindește întregul. Dar această linie nu este urmărită în desfășurarea ei individuală concretă, ci numai în acele puncte care coincid cu linia generală a curentului. Nu este vorba pur și simplu de o exprimare a generalului prin individual; generalul și individualul se îmbină și totodată rămîn distincte. Această împerechere fără contopire de planuri stă la baza ambivalenței ontologice a întregii opere a lui Carpentier. Trecerea la simbol se face cu

uşurinţă, căci posibilitatea este cuprinsă în însăşi orientarea selecţiei de teme şi motive: fiecare motiv şi fiecare unitate tematică posedă o valoare potenţială de simbol. Pe de altă parte, apartenenţa la curentul general este subliniată prin universalizarea explicită a semnificaţiilor. De aceea s-a putut spune că în romanele lui Carpentier realitatea este transformată în alegorie. Totodată, printr-un paralelism temporal, prin simultaneitatea epocilor proiectate asupra unui fenomen concret, ia naştere planul semnificaţiilor figurate. Văzut prin prisma coincidenţelor cu generalul, cu «constantele» istorice, fenomenul nu mai poate avea legături foarte strânse cu o structură istorică concretă şi devine purtătorul unui înţeles general. Caracterul «eliptic» al operelor lui Carpentier, semnalat de unii critici, poate fi înţeles astfel ca un rezultat al selecţiei operate în scopul echilibrării celor două planuri de semnificaţie. Proiecţia universală şi îndreptarea deliberată pe un anumit făgaş a elementelor selectate din realitatea concret-istorică constituie trăsături esenţiale ale realului miraculos proclamat de autor, în care se îmbină tehnici realiste şi expresioniste. Spre deosebire de alţi scriitori al realismului magic latino-american, cum ar fi García Márquez, bunăoară, Carpentier nu reelaborează fantastic datele realităţii, nu transfigurează evenimentele în numele libertăţii totale a fanteziei creatoare, subordonându-le efectul poetic, ci se mulţumeşte să le transmită cititorului aşa cum au fost înregistrate de cronicile vremii. «Elaborarea» constă exclusiv în selecţie. Procedeele sînt complet diferite. În cazul realismului magic ilustrat de García Márquez magia se află în artist, pe cînd în cazul «realului miraculos» miraculosul se află în realitate. Carpentier nu se lasă purtat de imaginaţie pe tărîmul fanteziei, ci rămîne în limitele realităţii.

Referindu-se la ultimul său roman, *El recurso del método* (*Recursul la metodă*), care înfăţişează destinul unui dictator latino-american, Carpentier insistă asupra valorii documentar realiste a cărţii, dat fiind că realul miraculos pe care-l adoptă nu este o altă realitate, o realitate magică, diferită de cea cotidiană, ci tocmai această realitate palpabilă şi fascinant de reală a Americii latine. În repetate rînduri, scriitorul a declarat că este înzestrat cu o fantezie săracă şi că se simte incapabil de orice «invenţie» literară. Tot ce scrie nu ar fi decît un «montaj» de lucruri trăite, observate direct şi grupate apoi într-un ansamblu coerent. Cu cît este mai neverosimilă o întîmplare din cele povestite în roman, cu atît poate fi mai sigur cititorul că are de a face cu o întîmplare reală. După aceste declaraţii, Primul Magistrat — cum este numit dictatorul — ar fi construit cu 40% din Machado, tiranul cubanez din deceniul al treilea, 10% din Guzmán Blanco, celebrul dictator din Venezuela, 10% din Cipriano Castro, tot din Venezuela, 10% din Estrada Cabrera, tiranul din Guatemala la care se referă şi celebrul roman al lui Asturias *Domnul Preşedinte*, 20% din Trujillo, tiranul din Santo Domingo, 10% din mexicanul Porfirio Díaz, pe care-l califică drept «despot luminat prin excelenţă», şi cu diferite trăsături luate de la alţi tirani latino-americani. Primul Magistrat face parte din categoria «tiranilor luminaţi», asemeni lui Estrada Cabrera, Porfirio Díaz şi Guzmán Blanco, care dau impresia că protejează cultura şi încurajează artele, dar care, prin intermediul sbirilor, comit crimele cele mai sîngeroase şi înăbuşă orice încercare de a instaura libertăţile democratice. Fapte precum efectiv şi figuri reale coexistă cu figuri pur imaginare sau luate din literatura vremii, îndeosebi din Proust. Spre exemplu, confiscarea de cărţi «roşii», inclusiv *Roşu şi Negru* de Stendhal, relatată în roman, a avut loc în realitate în Cuba şi în Costa Rica, şi alte numeroase episoade incredibile, cum ar fi «starea de război» cu o ţară din Europa centrală, ori refuzul statului executate de Bourdelle din pricina sensului spaniol al numelui, s-au petrecut în diferite ţări latino-americane. În această privinţă, *Recursul la metodă* nu diferă de cărţile anterioare, în care era de asemenea păstrat cu stricteţe adevărul istoric al evenimentelor.

lor, «pentru ca miraculosul să poată pluti liber într-o realitate urmărită pas cu pas în cele mai mici detalii», așa cum declară autorul în prologul la *Împărăția acestei lumi*. Noutatea ultimului roman rezidă în accentuarea caracterului epic, de acord cu concepția exprimată în conferința pomenită la începutul acestui articol. Comparat cu o altă carte celebră, care prezintă tot figura unui dictator, *Domnul Președinte* al lui Asturias, romanul lui Carpentier își dezvăluie cu mai multă claritate specificul epic și obiectiv. La Asturias problema dictaturilor latino-americane era total subiectivizată, atenția se oprea la conștiința și destinul unor personaje individuale. Tema centrală în *Domnul Președinte* o constituiau teroarea, cruzimea, violența fără margini și chiar fără sens. La Asturias, referirile la fapte și personaje reale sînt interiorizate. Explicația ultimă a conduitei dictatorului nu este de natură sociologică sau politică, ci pare condiționată în primul rînd de psihologia crudă, inumană, bestială a personajului, care devine astfel o întrucupare a răului. *Domnul Președinte* este istorie exactă și cumplită, văzută din interior. *Recursul la metodă* este algebră, metaforă, mit.

Pe de altă parte, romanul lui Carpentier posedă o dimensiune obiectivă absentă la Asturias. În locul notelor romantice (vehemența demascatoare), apare un realism cu bază politică și socială. *Recursul la metodă* a depășit deopotrivă exaltarea prozei pamfletare, de protest social direct, și viziunea descriptiv-pozitivă a secolului al XIX-lea. Evenimentele, alese cu grijă, sînt supuse permanent interpretării dintr-o perspectivă filozofică. Stampa, simbolul și reflecția eseistică se îmbină armonios. Spre deosebire de *Domnul Președinte*, *Recursul la metodă* nu se mai limitează la o figură individuală, ci are în vedere un model, o întreagă categorie de figuri individuale. Nu mai este romanul despre un dictator, ci despre toți dictatorii Americii Latine. Nu mai este o simplă biografie romanțată, ci un roman supraistoric, o chintesență a istoriei politice a continentului latino-american.

Dictatorul înfățișat de Carpentier nu mai este o marionetă grotescă, așa cum apărea la Asturias sau la spaniolul Valle Inclán, inițiatorul demascării literare a tiranilor latino-americani, în romanul *Tiranul Banderas*. Locul farsei îl ia epica obiectivă, în care viziunea exterioară (nararea detașată a evenimentelor politice) se împletește strîns cu viziunea interioară, capabilă să ne dezvăluie psihologia dictatorului. Acesta poate fi surprins acum mai bine, îi cunoaștem gîndurile și reacțiile, știm mult mai multe lucruri despre tiranul prototip al Americii Latine, care exprimă adevărul supra-verosimil al «realului miraculos». Permanent se trece de la monologul interior la dialog, și apoi, pe nesimțite, la narațiunea la persoană a treia. Uneori și prin intermediul monologului se relatează evenimente, ceea ce contribuie la fuziunea procedeeleor și a punctelor de vedere. Această cunoaștere completă produce un efect eliberator. Nu ne mai înspăimîntă, fiindcă nu reprezintă dezlănțuirea unor forțe iraționale, capricioase și imprevizibile, ca în operele mai vechi, ci poate fi privit acum în liniște, ca un produs monstruos al unei anumite etape în dezvoltarea societății latino-americane. Detașarea și calmul cu care Carpentier descompune mecanismele puterii constituie dovada intrării într-o nouă etapă istorică, cînd, în pofida dăinuirii regimurilor dictatoriale în unele țări latino-americane, figura tiranului este unanim discreditată și începe să aparțină trecutului; ea nu mai fascinează ca înainte, ci trezește un sentiment complex și straniu în care se amestecă oroarea și mila. Asemeni altor mari scriitori latino-americani, cum sînt Gabriel García Márquez și Augusto Roa Bastos, care au publicat în cursul anului 1974 opere de demascare a tiraniei — romanele *El otoño del patriarca* (*Toamna patriarhului*) și *Yo, el supremo* (*Eu, supremul*) — Carpentier tratează cu luciditate gravă figura dictatorului satrap al Americii Latine pentru a-l exorciza în chip magic, pentru a-l face inofensiv prin cunoașterea tuturor resorturilor care declanșează delirul puterii.

Personajul central, Primul Magistrat, este extras din romanul picaresc spaniol dar, o dată transplantat în Lumea Nouă, devine altceva. Transformarea este atribuită de Carpentier dimensiunilor vaste ale continentului american, unde totul ascultă de estetica «realului miraculos»: «Timp de cîțiva ani, explică el în prefață, am visat să scriu un roman care urma să se intituleze *Picaresca* și care ar fi fost romanul aventurilor unor personaje din Quevedo, modernizate pe pămîntul Americii. Dar, observînd tipurile de *pícaro* care au traversat oceanul, mi-am dat seama că acest *pícaro* spaniol, descurcăreț, viclean, mincinos, simpatic uneori, întotdeauna ingenios, trecînd în America devine un urlaș într-un continent urlaș. Pe întinderile noastre imense, cu riuri imense, cu munți imenși, *pícaro* capătă noi dorințe și nu mai este vechiul personaj ingenios, semidocht și agreabil, ci devine mai înțil omul politic ce anunță politicianii venali de mai tîrziu; apoi devine președintele ales prin alegeri frauduloase și generalul triumfător prin lovituri de stat, și, în cele din urmă, civil sau general, dictatorul latino-american. Cu alte cuvinte, tipul spaniol de *pícaro* trece de la un plan secundar în primul plan al istoriei; spre nefericirea noastră, căci în continentul în care trăim galeria tiranilor este atît de monstruoasă, încît descumpănește cunoașterea rațională».

Acțiunea romanului începe în 1913 și se termină în 1927. Epoca determină natura problemelor sociale și politice: dictatura militară care anulează libertățile democratice și dezlănșuie teroarea, încurajează jaful și corupția, permite exploatarea bogățiilor țării în interesul unor puteri străine. Carpentier nu se oprește însă numai la aspectul exterior al problemelor, la înfățișarea delirului puterii exercitate de tiranul crud și sadic, ci pătrunde în profunzime și dezvăluie mecanismele sistemului dictatorial, metodele de păstrare și consolidare a puterii. Citatele din *Discursul despre metodă*, intercalate între capitolele cărții, sînt menite să confrunte, cu amară ironie, Europa și America Latină.

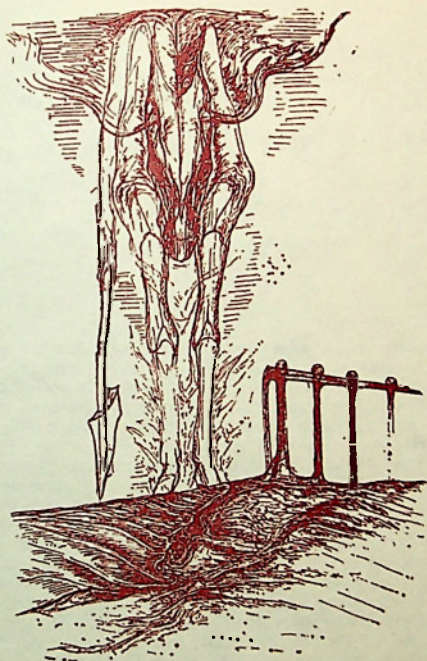
La prima vedere, nimic nu poate fi mai puțin cartezian decît realul miraculos al Americii, unde monstruozițiile tiranilor descumpănesc rațiunea. Se naște în mod firesc întrebarea: ce legătură există totuși între Descartes și dictaturile militare latino-americane, între *Discursul despre metodă* și *Recursul la metodă*? Legînd cele douăzeci și două de capitole ale cărții prin pasaje din meditațiile filozofice ale lui Descartes, Carpentier arată cum poate fi trădat spiritul prin aparenta respectare a literei. Este o idee mai veche a sa, exprîmată și în *Secolul luminilor*: folosite abuziv și arbitrar, mijloacele pot degrada scopul. În pofida gîndirii strict raționaliste pe care o exprimă, citatele din *Discursul despre metodă* și *Tratatul despre pasiuni* ajung să justifice la meridianul american actele cele mai criminale și delirante.

Primul Magistrat și oamenii lui de încredere au depășit faza «barbariei» totale, înfățișată de Sarmiente în *Facundo*, în secolul trecut. Nu mai sînt inculpi (și chiar analfabeți) ca atîția dictatori latino-americani din secolul trecut, ci au dobîndit o spoială de cultură, citesc ziare francezești și își acordă din cînd în cînd perioade de destindere în cabaretele Parisului. Esența picarescă dăinuie însă, sub forme aparent «civilizate». Principiile democratice rămîn simple proclamații festive, niciodată aplicate, pentru că, duplicitar, măsurînd permanent ceea ce se poate «aici» și ceea ce se poate «acolo», dictatorul consideră că tînărul continent latino-american nu e pregătît să primească binefacerile liberalismului din apusul Europei. Neîncrederea în valorile proprii, disprețul și cinismul față de concetățenii și nușii sub teroare coexistă cu admirația fără margini pentru valorile străine de mîna a doua.

Se poate spune că viața Primului Magistrat se desfășoară între «aici» și «acolo». E fascinat de luxul și luminile Parisului, căruia totuși nu reușește să-l aparțină, dar rămîne profund legat de țara sa sălbatică, zguduită de mișcările politice subversive care-l obligă să traverseze Atlanticul pentru a le înăbuși. Chiar în palatul său pari-

zian, unde se refugiază cînd este alungat definitiv de mersul evenimentelor, continuă să doarmă în hamac și comandă mîncărurile tipice din patria «nerecunosctoare». În această confruntare permanentă a celor două culturi și civilizații, ironia se transformă adesea în sarcasm și caricatură. Pe de o parte raționalismul cartezian apare inadecvat pentru definirea realităților telurice din Lumea Nouă. Pe de altă parte, așa cum demonstrează evenimentele din timpul primului război mondial, nici Europa nu e întru-totul carteziană, și rezervele de barbarie pot ieși foarte ușor la suprafață. Indignarea opiniei publice franceze în fața înăbușirii sîngeroase de către Primul Magistrat a unei mișcări liberale declanșate în țara sa de un intelectual este, desigur, sinceră, dar nu e mai puțin adevărat că în urmă cu o jumătate de secol reprimarea Comunei nu fusese de loc mai «civilizată». Avem de a face în acest caz cu un simplu decalaj de o jumătate de secol, suficient însă pentru ca operațiile militare represive conduse de dictatorul latino-american să ia forme monstruos groțști. Inacceptabile pentru opinia publică civilizată, și să-l discrediteze definitiv în Europa.

În fragmentul pe care-l oferim cititorului în numărul de față, lumea apare surzătoare la Paris (sîntem în epoca fără griji — La Belle Epoque — dinaintea primului război mondial) și sîngeroasă, primitivă, sumbră la meridianul latino-american. Primul Magistrat pedepsește cu o cruzime feroce pe insurgenți. Generalul advers e chemat în tabără și ucis mișelește. În presa franceză se publică reportaje cu fotografiile compromițătoare pentru dictator, și cînd acesta ajunge la Paris, pentru a se odihni după acțiunea de «pacificare» și a-și îngriji brațul bolnav (care nu mai poate mînuî pistolul cu îndemînarea obișnuită), constată stupefiat că vechii cunoscuți îi întorc spatele. Numai Academicianul, personaj închistat în formule retorice desuete, îi întinde mîna, și conversația lor este profund semnificativă pentru nivelul cultural mediocru și priza anacronică de care dă dovadă Primul Magistrat. Eforturile disperate de a cumpăra presa, exploatînd donația unei mumii prehispanice descoperite în timpul campaniei de pedepsire, riscă să nu-și atingă țelul, cînd, pe neașteptate, «salvarea» vine de unde nici nu visa: din Sarajevo, unde are loc atentatul care declanșează războiul mondial, deci din bătrîna Europă ostilă metodelor lui de guvernare, și pe care începuse s-o privească disprețuitor din pricina «decadenței» iremediabile. După cum se vede, încercarea de a lămuri în termeni artistici natura cîtorva probleme politice ale Americii latine are ca subtext intim vechea dezbateră contrapunctică pentru definirea cît mai exactă a relației dintre Lumea Veche și Lumea Nouă.



FRANK HARDY
MORȚII SÎNT MULȚI

roman

EPISOD

Tema revine, îmbunătățită

Odată cu trecerea anilor, John Morel începuse să sufere din pricina unei feste pe care i-o juca imaginația și care lua mai multe forme: intra într-o cameră și avea senzația că a mai fost acolo, sau făcea cunoștință cu diverse persoane și avea impresia că le cunoaște de când lumea, sau spunea lucruri pe care avea convingerea că le mai rostise cândva. Acest ultim necaz îl sîcîia cînd ținea discursuri pe nepregătite. Dar cea mai supărătoare fantezie care i se strecura în suflet mai cu seamă în timpul somnului, era certitudinea că trăise deja experiența morții.

Putea să viseze de pildă că îi este foame, senzație declanșată de faptul că sîrise masa de seară după o întrunire prelungită de după-amiază, sau după o repriză de băutură. Apoi visa că mîncă un întreg menu: supă de pui, friptură, revent și cremă de ouă cu lapte. Apoi visul se schimba și se vedea spînzurat, cu gura deschisă, mort dar chinuit încă de foame și de aroma îmbietoare a supei de pui.

Încercase să-și explice visul ca o amintire refulată a grevei foamei din 1941 la care, de fapt, nici nu se mai gîndise pînă în anii din urmă. De obicei, cînd era pomenită această grevă schimba vorba. Tovarășii săi puneau această reticență pe seama unei modestii de adevărat erou. Dar în ultimii ani, John recurgea deseori la legenda «umilului care își regăsește mîndria pierdută», pentru a arăta că plătiase prețul credinței și își cîștigase deci dreptul de a-și contesta convingerile.

Visa deseori greva — nu în somn, ci cu ochii deschiși, — în clipele de amărăciune. Era suficient să-și amintească un simplu detaliu, și întreaga întîmplare izbucnea din subconștient orînduindu-se ca o armată la parada victoriei. Un asemenea detaliu incipient era mulțimea cîntînd: «sculați voi oropsiți ai soartei...» Cîntau cei de dincolo de sîrma ghimpată și cîțiva din prizonierii dinlăuntrul ei, pentru că mulți erau evrei, germani și italieni antifasciști, închiși pentru simplul motiv de a fi fost străini, deși de fapt ei erau victime ale dușmanilor de atunci ai Australiei. John Morel era singurul australian din lagăr. John fusese arestat cu șase luni în urmă, cînd înființase o tipografie ilegală a partidului, la rîndul lui scos în afara legii, la puțin timp după începerea războiului. Fusese închis conform Regulamentului Securității Naționale pentru «deținerea de tipărituri și mașini care ar putea influența opinia publică, prejudiciind continuarea eficientă a războiului». Ispășise patru luni și jumătate dintr-o condamnare de șase luni de închisoare, dar după cîteva săptămîni fusese arestat din nou și trimis într-un lagăr, fără proces și

* Fragmenta

fără să fie acuzat de ceva. John Morel urmărea demonstrația prin sirma ghimpată, mîndru de pancarte. « Eliberați-l pe John Morel ! Scoateți Partidul Comunist din ilegalitate ! ». Emoționat de cîntec, exultant și sfidător, o zări pe Penelope în mulțime, și-i făcu un semn cu mîna.

Penny îl vizitase deseori la închisoare dar aici numai o singură dată, cînd o lăsaseră să intre, jucînd rolul soției de erou, iubindu-l așa cum se întîmplase cînd se cunoscuseră, ca pe un bărbat puternic și nobil, de care putea fi mîndră. Apoi, John o văzu ivindu-se pe mama lui purtînd o pancartă roșie. — « Mama cere dreptate pentru fiul ei John Morel » — și se străduia să se apropie de poartă, trăgîndu-i după ea pe Claude Redpath și pe Penelope. John se grăbi spre poartă, dar un soldat înarmat îl opri din drum (gărzile erau foarte nervoase din pricina demonstrațiilor frecvente), așa că nu putu decît să o audă pe maică-sa certîndu-se cu sergentul găzii.

— N-are rost, doamnă Morel — spunea sergentul —, nu aveți permis de trecere; numai domnul Redpath și, ăă, nevasta prizonierului pot intra.

— Asta-i nemaipomenit — o auzi John pe mama lui plîngîndu-se — să nu poți să-ți vezi băiatul închis într-un lagăr de concentrare la un loc cu o mulțime de străini !

John se simți ușurat : luase o hotărîre fermă și se temuse că maică-sa va încerca să-l convingă să renunțe.

— Am decis să declar greva foamei, le comunică John Morel lui Claude Redpath și Penelopei cînd rămaseră în sfîrșit singuri în camera lui din barăci, singuri, cu excepția unui gardian înarmat, sever, dar stingherit de sarcina neașteptată de a păzi un civil care nu părea să fi comis vreo crimă și care, pe deasupra, vorbea civilizată și cu cuvinte alese.

În timp ce Claude Redpath, pe atunci tînăr, desigur, își mușca de zor mustața deasă ca o perie de dinți și încă neagră pana corbului, Penelope întrebă :

— John ! Într-adevăr ? Chiar trebuie ?

Se repezi la John care stătea pe patul său de lemn și îl îmbrățișă :

— Ești tare, John !

Claude Redpath spuse :

— O grevă a foamei, hm ? Da, noi ne-am gîndit la modalitatea de a distruge această conspirație a tăcerii . . . înțelegi ?

De fapt chiar conducerea partidului îi ceruse să-i propună lui John această soluție drastică.

John răspunse :

— Vor afla, e în regulă. Îl voi anunța pe căpitan diseară că n-am să mai mîninc pînă cînd partidul nu va fi scos din ilegalitate.

— « Oh, John » a fost tot ce a putut spune Penelope, mîndră și îngrijorată în același timp. Claude Redpath era prudent :

— E un pic cam mult, nu crezi ? pînă va ieși din ilegalitate ! Ar putea fi un post al naibii de lung.

Dar John Morel rămase neclintit :

— Oamenii trebuie să afle cu cine au de a face : guvernul fascist trebuie demascat.

Și a fost într-adevăr un post lung.

Într-a nouăsprezecea zi, Claude Redpath l-a vizitat din nou pe John. De data asta l-a găsit singur, în rezerva cu un singur pat a Spitalului Militar unde John fusese transportat.

Claude s-a așezat încetîșor lîngă pat și a încercat un zîmbet :

— Măi, dar ai slăbit ceva.

Într-adevăr John pierduse mai mult de douăsprezece kilograme ; pielea era galbenă ca de mort și ochii îi avea injectați. În mod cludat, după cîteva zile își pier-

duse pofta de mâncare — cu excepția momentelor cînd îi aduceau la pat, ca să-l tenteze, supă de pui sau chiar un menu cu trei feluri. Începuse apoi să aiureze și să aibă o senzație de plutire, de plutire în vis și delir, și focuri și faetoane negre lucioase, cu armături din metal strălucitor și un cal cu ochi sălbatici, călărit de tatăl lui, purtînd un topor în mină; și apoi un trup fără chip spînzurat de o grindă, zbătîndu-se în chinurile morții...

Înainte ca John să poată răspunde, o infirmieră intră și așază pe măsuta de lîngă pat un castron cu supă de pui. John întinse mîna stîngă, scheletică, numai oase învelite de un soi de pergament ca să acopere castronul cu o carte a lui Lenin.

— Vladimir Ilici va opri aroma și va îndepărta tentația, spuse el. Îți pierzi timpul, soră.

Vocea lui venea din adîncul plămînilor, ca a unui ventriloc.

Infirmiera zîmbi și îi răspunse:

— Nu fac decît ceea ce mi se cere și — în plus — mă simt responsabilă pentru dumneata.

— Și eu la fel — spuse Claude Redpath. Au de gînd să te hrănească cu forța, John, trebuie să te oprești.

John Morel ignoră remarca și se adresează sentinelei.

— De ce te omori cu firea? Sînt prea slăbit ca să mă pot da jos din pat.

Redpath rîse silit:

— Ah, ziarele presupun că am putea pune la cale o tentativă de eliberare cu o barcă, utilizînd rîul care trece prin spatele spitalului.

— Doar nu ați... începu John.

— Nu fii copil — îl întrerupse Claude — dar trebuie să începi să mănînci din nou.

— Ți-am spus: n-am să mănînc pînă cînd n-o să ieșim din ilegalitate.

— Vom ieși, John. Guvernul o să cadă la alegeri, iar partidul laburist a acceptat să ne acorde dreptul la legalitate și să te elibereze. Dar asta o să ia timp.

— Pot foarte bine să trăiesc cu apă și gumă de mestecat, insistă John.

Claude Redpath scoase cîteva tăieturi din presă din buzunarul de la piept, și îi citi articolul doctorului Eratt, în care acesta, vorbind despre internarea lui John Morel, cerea eliberarea lui.

— Nu spune nimic despre ridicarea interdicției asupra partidului, murmură John.

— Au promis, dar nu în public, să o ridice după alegeri, îi spuse Claude Redpath apăsîndu-se spre el și strîngîndu-i ușor brațul cu un neașteptat gest de afecțiune.

— John, chiar nu vezi absurdul situației? Hitler a atacat Rusia — imediat după ce tu ai început greva foamei. Nu pricepi? Tu mori aici de foame în semn de protest împotriva războiului, iar Statul muncitoresc intră în război de partea noastră.

John rămase tăcut, prea slăbit ca să înțeleagă cele spuse de Claude. Sau, așa cum avea să realizeze mai tirziu, pentru că nu voise să înțeleagă, pentru că nu voia cu nici un chip să termine greva foamei, ca și cum ar fi dorit ca existența lui să se încheie cu acest ultim gest grandilocvent. Își dădu seama că alunecă din nou în delir, și din nou focurile și faetoanele, și din nou calul acela sălbatic.

Îl izbea vocea lui Claude Redpath citindu-i din tăieturile de presă, convingător ca un avocat la bară;

« Primul ministru Menzies a declarat: John Morel propagă doctrine ilegale împotriva efortului depus în război... susținînd pătrunderea comuniștilor în pozițiile cheie ale industriei de război... se spune că își va schimba opinia deoarece Germania nazistă a atacat Rusia Sovietică... În nici un caz nu-și va schimba sentimentele, ci doar metodele pentru a-și atinge scopul... Nu poate avea loc un proces public, deoarece Morel a fost instruit să folosească un astfel de proces pentru

a sprijini lupta revoluționară . . . comuniștii cred că pot recurge nepedepsiți la subversiune numai pentru că Morel face greva foamei . . . ce soartă cred ei că ar rezerva sovietele celor din coloana a cincea care fac greva foamei? . . . Lăsați-l pe Morel să moară singur de foame . . . un om care flămânzește într-o țară a belșugului, pentru binele comuniștilor, este un nebun.

Ultimele cuvinte îl loviră pe John ca un pumn în obraz:

— Am să continui greva foamei, spuse el agățându-se de mîna lui Claude Redpath. — Ei nu pot să înțeleagă . . .

— Ascultă John, un doctor de-al Partidului, un specialist spune că după zece sau douăsprezece zile fără hrană, un om poate muri; tu ai ajuns la aproape trei săptămîni; spune că dacă nu te oprești, ai să mori foarte curînd. Tocmai încearcă să obțină aprobarea să te vadă, ca medicul tău personal.

— Nu-l lăsați să vină! Sînt pregătit să mor, șuieră John. Ce mai scrie în ziare? Redpath zîmbi.

— Ei bine, o femeie l-a oprit pe Menzies în stradă și i-a strigat: «Ești un fascist! Trăim deja sub zvastică». Ghici cine era?

— Maică-mea.

— Bravo — replică Redpath. Nevastă-ta a făcut o declarație în numele Comitetului pentru eliberarea lui Morel: «Toți ne amintim de Europa și toți nutrim aceeași speranță, luptînd împotriva tiraniei. Cazul de față este o încălcare flagrantă a dreptului la proces și a dreptului de a nu fi pedepsit de două ori pentru același delict . . . Soțul meu reprezintă forța adevărată, forța ce luptă să pună capăt fascismului în Australia. Este pregătit să moară pentru această cauză, dar dacă se va întîmpla așa, vinovații vor fi pedepsiți pentru crimă».

— Draga de Penny — rosti John.

— Încă o clipă, John, continuă Claude. Mai spune ceva: «Detențiunea prelungită a soțului meu este cu atît mai regretabilă cu cît războiul și-a schimbat cursul: Uniunea Sovietică duce tratative pentru constituirea unui Comitet consultativ din reprezentanți ai tuturor sindicatelor angajate în producția de muniții și de efecte pentru trupe.»

— Dar, spuse John, credeam că Vineri urma să aibă loc o grevă generală de douăzeci și patru de ore . . . «Vinerea neagră!».

— Așa e, și minerii sînt astăzi în grevă cerînd eliberarea ta, răspuse Claude Redpath. John, de ce nu vrei să pricepi? Partidul și-a schimbat atitudinea față de război; acesta a devenit necesar acum, cînd Rusia a fost atacată; așa că bătlălia ta devine o piedică, ne fărîmîtează forțele. John, tribunalul va fi convocat pentru tine peste șapte zile; dezbaterile se vor ține chiar aici, în spital. Veî câștiga John, cu siguranță, dar dacă nu mînînci, nu mai apuci să trăiești șapte zile! »

— Așa să fie, a fost tot ce a răspuns John.

Un alt incident pe care și-l amintea era un coșmar în care de fapt murea.

Soldații venind în rezervă și mutîndu-l din pat pe o targă pe roți. Credea că aveau de gînd să-l hrănească cu forța, dar ei îl cărau afară din rezervă pînă într-o altă alăturată, mai mare, apoi în curtea spitalului, pe o cărare de asfalt șerpuiind printre peluzele ce arătau ca o grădină de creamatoriu. «Nu mă ardeți, îngropați-mă de viu!»

Apoi în sus pe scările capelei și organistul cîntînd Bach la o mașină de scris, și sicrie stivuite ca saltelele, pe paturi goale și un preot cu o perucă și un chip crud de judecător citind un elogiu.

«Să cîntărim cu cît s-au îmbogățit viețile noastre din viața lui . . . ce figură singulară în întreaga istorie . . . greva foamei care a dus la încetarea lui din viață . . .»

Mama și Penelope sînt aici, dar dincolo de fereastră, și un soldat le gonește. Și un alt soldat, un ofițer, în capelă, vorbind preotului cu fața de judecător: «a închiriat o casă, și acolo, sub un nume fals, a compus și a tipărit documente instigînd la greve, la revoluție și la sabotarea efortului de război . . . a terminat-o cu liderii falși și cu promisiunile lor . . . a luat-o pe drumul muncitorilor ruși din 1917».

Mă prăbușesc, mă prăbușesc, plutesc, plutesc și aroma supei grase de pui . . . «Ascultați un cuvînt, cel din urmă cuvînt, căci se apropie ziua cînd vom fi chemați în fața judecății și unii vor trăi iar alții vor muri, pe cînd eu am murit de mult deja» . . .

Și Claude Redpath este în capelă, rostindu-mi numele: «Morel va semna angajamentul . . . am vorbit cu el. . . » «Voi înceta orice acțiune care ar putea prejudicia războiului . . . voi face tot ce îmi va sta în putință pentru a grăbi încheierea războiului cu victoria guvernului britanic și a aliaților săi».

— Dar mai este o clauză a angajamentului: trebuie să declare că nu a fost arestat pe nedrept.

«Și va fi o lume nouă, în care vor viețui faptele noastre pămîntești, deși uitate vor fi numele noastre și povestea morții noastre» . . .

«Nu ! Nu ! Asta nu e o biserică. Nu, nu voi semna ! »

John încerca să strige, dar cuvintele păreau încătușate în piept.

«Prizonierul, ăă, a spus ceva?»

Fața lui Claude Redpath deasupra lui. — Ce se întîmplă John?

— N-am să semnez. El nu pricepe: sînt gata să mor !

Coșciugul s-a pus în mișcare; capacul se ridică; cineva îmi încrucișează mîinile pe piept — gîndi John — și soldații vin cu frînghia, cu frînghia de cauciuc și voi atîrna de o grindă în grajd, cu gura căscată ca o pasăre strangulată . . . am gura căscată și mă sufoc . . .

«Cazul lui John Morel va fi amintit întotdeauna ca o tentativă deplorabilă a unui guvern reacționar și agresiv de a introduce practici fasciste în această țară . . . tentativă zădărnicită numai de acțiunile unite ale tuturor iubitorilor de libertate . . . și de minunata ta fermitate, de curajoasa tă grevă a foamei, în primul — și să sperăm ultimul — lagăr de concentrare al Australiei».

INTRAREA CONTRA-TEMEI

În care tema principală
este contra-punctată
de o linie melodică diferită

Nu am simțit nici o durere la funeriile lui John Morel — abia mai târziu.

Am fugit de la mașină — soția mea Deborah și cu mine — printre pateticele flori ce se vestejeau în ploaie, sub ȱngeri catolici, cruci protestante și pietre de mormint evreiești, peste plăcile de alamă ce ȱngrășau pămîntul grădinii de trandafiri — toate nepunctuoase ȱn fața ideii implacabile a morții. Ne-am adăpostit sub arcada de la intrarea ȱn capelă. Ploaia răzbătea sub umbrelă chiar și acolo, așa că ne-am retras ȱn nișa din fața scărilor. Ne-am oprit acolo, sub tăblița « Porte Cochère » (ȱndicȱnd talent deosebit pentru folosirea improprie a cuvintelor străine) și sub peretele verde-marونیu al urnelor, ne-am trezit observați și totodată observȱnd. Mă ȱntrebam dacȱ acolo se așeza ȱntr-adevăr cenușa trupurilor, ȱn spațiul dintre acele simple plăci « ȱn amintirea scumpă . . . », sau dacȱ se ardea și sicriul odatȱ cu trupul ; poate cȱ sicriul — sau mȱcar cuiele — se păstrau.

O mașină neagră de ȱnchiriat s-a oprit sub arcadȱ și din ea a coborȱt Penelope Morel, ȱmbrăcatȱ protocolar, ȱn negru, de la pantofi pȱnȱ la broboada ce-i ȱncadra fața ; arȱta patetic și — ca sȱ risc o presupunere — ȱncearca un simțȱmint de vinovȱție. ȱndoliații, ale cȱror fețe erau asemȱnȱtoare ca niște carnete de partid, s-au apropiat ca sȱ se uite la ea. Matthew, cumnatul ei, a coborȱt la rȱndul lui din mașină ȱȱnȱnd o umbrelă deschisȱ. Curȱnd, toți participanții la funeralii au urcat scȱrile capelei.

Singurile lacrimi au fost acelea care au udat obrajii vȱduvei, Penelope, și ai formidabilelor lui surori vitregi, aflate ȱn prima strȱnȱ a capelei crematoriului. Lacrimile pȱreau tot atȱt de artificiale ca stropii de apȱ pompați mecanic, cu pedala, de un șofer ce nu mai vede prin parbriz ; tot atȱt de ambigue ca și sentimentele pe care le avuseserȱ pentru John pe cȱnd era ȱn viaȱ. ȱncepuserȱ prin a dori sȱ-l accepte, sȱ-l admire și sȱ-l iubeascȱ, dar acea parte din John pe care ele nu i-o cunoscuserȱ rȱzbea acum din sicriu, ca sȱ curme ambiguitatea și sȱ le oblige sȱ accepte, de dragul lui, propria sa imagine despre el.

Nu erau singurele ce aveau sȱ-și schimbe gȱndurile la moartea lui.

Desigur, scriu acum doar din memorie. Aceasta nu este o descriere a funeraliilor lui John, ci o recreare a lor. Amintirea mea despre acel eveniment ȱmi este la fel de vagȱ ca și a celorlalți cu care am discutat de atȱnci ȱncoace. Fiecare amintire devine subiectivȱ, diferitȱ de a altora și de evenimentul ȱnsuși. O amintire devine un punct de vedere.

Sînt multe puncte de vedere asupra acelei dimineți de septembrie: voi încerca poate într-o zi să le strîng pe toate într-una singură. Ca o senzație dureroasă, de neputință, în timpul nopții: un coșmar în care ne vedem tot așa de bine pe noi ca și pe ceilalți, o zi de iarnă ce întuneacă primăvara, o cameră de gazare la Auschwitz deghizată în cameră de baie, sau povestea cîrnilor calcinate, mărturisită de fumul coșurilor, sau ca sentimentul vinovăției ce se infiltrează în nevinovatul fără pată, scutit de responsabilitatea anxietății sau de aceea a unei vii reale. Așa cum cei vii sînt puțini și nehotărîți în fața celor morți, care sînt mulți și care știu ce vor.

Dincolo de sicriu era o trapă ornată cu lambriuri, prin care coșciugul urma să pătrundă în flăcările ce aveau să mîngîie cu limbi fierbinți chipul lui John. Iar deasupra ușii o cruce neagră luminată din spate.

În dreapta altarului o orgă mică, la care un bărbat cu o coamă argintie cînta Bach — *Preludiul și Fuga în Do minor*. Un zbor impresionant, contradictoriu, contrapunctic. O personalitate polifonică, cînd unind, cînd separînd, depărtîndu-se dar și revenind din cînd în cînd, discordantă și totuși armonică, dezvoltîndu-se printr-o ciocnire de teme, interesul fiind susținut de intervalele mici la care acestea își urmau una alta. O rătăcire aparent fără ținută, din pricina episoadelor stridente dar nesemnificative, și totuși alcătuiind un univers închis unde fiecare detaliu își are locul și fiecare cărare duce la o inevitabilă destinație.

John se măcinase pe dinăuntru ascultînd această *Fugă*, ca și cum o voce interioară i-ar fi poruncit să o ia la goană. Oare călătoria fusese de mult pregătită sau începuse în clipa cînd s-a simțit respins de mine? După cîte spunea Penelope, stătea ceasuri întregi în fața televizorului, uitîndu-se la tot felul de prostii, ca și cum ar fi vrut să se elibereze de o spaimă lăuntrică, pînă cînd imaginile dispăreau și ecranul rămînea alb și foșnitor ca o ninsoare. Și dacă *Fuga* răsuna în adîncul ființei lui, aș fi putut eu oare să fac să tacă vocile dezordonate?

Organistul era Walter Dreyfus, unul din numeroșii prieteni intelectuali ai lui John. Toți îi admirau blîndețea și deschiderea largă a intereselor lui culturale, chiar dacă nu aveau la determinismul dogmatic care se infiltrasese în scrierile lui despre artă — «Cum se exprimă ideile în muzică», «Realismul socialist este o metodă literară validată istoric». Pentru Walter (ca și pentru mine), John fusese o oază culturală într-un deșert de pragmatism politic; bogată viață interioară a lui John — pe care o intuiseră cu toții dar o judecaseră grosolan de greșit — corespundea muzicii lui Bach, mai ales *Fugilor* lui, de aceea Walter cînta acum o *Fugă*, cu degetele împlîntate în clapele sonore, eliberînd parcă toate conflictele lui John în acordurile contrapunctice asemănătoare unui «Amen» impetuos dintr-un Requiem.

... ultimul tribut de afecțiune adus tovarășului nostru iubit. Auzisem nu o dată această frază introductivă care ajunsese un text standard la funeraliile membrilor de partid.

... greu pentru noi să asociem chiar și simpla Idee a morții, numelui său. Plecarea sa ne lasă sentimentul unei pierderi ireparabile. (Vă rugăm nu stingeți lumina de serviciu pînă cînd sicriul nu a coborît în crematoriu și trapa nu este închisă). În amvon, un microfon și un potențiometrul — încet, mediu, tare — și un bec de control acoperit cu un glob. A existat în acest om vreo calitate deosebită care să ne trezească asemenea emoții? »

Să fi fost oare această calitate specială ambiguitatea, susceptibilitatea în fața oricărei interpretări noi? Oare personalitatea lui era aceea a unui Janus stăpinit de groază în fața multor lucruri de sorginte neclară, un Janus vorbind mai multe limbi rostite pe mai multe voci? O ființă aspirînd la noblete, dar trasă înapoi de propria slăbiciune pe care o echivala cu josnicia? Un om care se distribuise singur într-un rol ideal pe care nu-l putea juca, pînă cînd distanța dintre ceea ce vroia să fie și ceea ce era în realitate crescuse într-atît încît cei doi oameni dinlăuntrul lui au început să dea o adevărată bătălie între ei? Un suflet aspirînd la liberate dar incapabil să și-o cîștige altfel decît murind?

N-a rămas nici o dare de seamă a funeraliilor — cu excepția unei tăieturi îngălbenuite de vreme din ziarul partidului. Cum comentariul de presă fusese scris curînd după eveniment, îl folosec pentru a-mi sprijini memoria șovăielnică în căutarea adevărului fugitiv despre John și despre epoca ce l-a creat.

John Morel a fost un eminent organizator, orator și propagator al ideilor comuniste. Avea o largă reputație de gîndire creatoare în filozofie, arte și istorie... fapt cu atît mai remarcabil cu cît nu urmase decît cursurile primare (Așadar, John și-a impus punctul de vedere asupra propriei biografii, chiar în reportajul de la funeraliile sale: perioada petrecută la Seminarul Catolic a dispărut, căci își asumase trecutul obligatoriu de membru al clasei muncitoare. Comunist încă de timpuriu, a ajuns liderul Mișcării Tineretului Laburist, încă înainte de a-și fi satisfăcut serviciul militar... unul din primii luptători neobosiți și mișcării contemporane pentru pace... o vreme funcționar al Komsoamolului din Moscova... respect, admirație, afecțiune, clar dovedite de demonstrațiile ample ale Partidului Comunist, ale Partidului Laburist și ale Uniunilor Sindicale... foarte cald și uman, simțind poate prea intens emoțiile conflictuale și întrebările care fac parte din condiția umană și care au ajuns deosebit de acute în stadiul actual al existenței omului — pe care John o privea doar ca o preistorie a viitorului, a devăratei societăți omenești pentru a cărei făurire s-o străduit atît. Îmi amintesc foarte bine aceste cuvinte dar cine își amintește extrem de interesantele conversații la o ceașcă de cafea sau la un pahar de bere în timpul cărora își exprima profundul interes în rezolvarea dilemelor morale cu care se vedea confruntat el, și generația sa revoluționară.

Prin oglinda deformantă a anilor, pot să văd într-un film al minții chipurile celor îndoliați, unii abătuți, cu ochii plecați precum păcătoșii în confesional, alții privind în gol, imunizîndu-și parcă spiritul împotriva regretului de a-l fi neglijat pe cel decedat; unii roși de invidie pentru că știau cum a murit, alții plini de seninătate, deoarece nu aflaseră încă cumplita știre; iar ceilalți considerînd cadavrul ca un afront adus partidului.

Penelope izbucnise în hohote disperate de plîns de îndată ce îngenunchiase ca și cum ar fi știut că mulți dintre cei prezenți la înmormîntare aveau să arunce partea lor de vină pe umerii ei; că era sortită să ajungă victima inocentă a acestui act de agresiune; apoi s-a mai calmat, fără să mai insiste, ca o actriță în fața unui public rămas neîncercător.

Judith, sora vitregă cea mare, vîrsînd lacrimi, Dumnezeu știe pentru ce. Fiul lui John, Michael, cu ochii lui John — *V-ați uitat la ochii lui* — discursul continua în asalt — *ochi ageri, ogîndind înțelepciune și înțelegere, iar mai tîrziu pîrînd o urmă de tristețe și durere* — dar și ochi opaci, care nu dădeau voie celui ce îi înțîlnia să citească dincolo de ei și care aveau tendința să privească tremurat în sus, cu aerul unei remarci istețe care se cere ascultată și lăudată. Și cu clăia aceea de păr negru

a lui John, cu nasul lui ascuțit și urechile clăpăuge și, din păcate, cu gura lui John, cu buza inferioară care în repaos ascundea doi dinți de iepure.

Uitându-mă la Michael, mi-am amintit singurele lui cuvinte despre tatăl său pronunțate după ce aflate vestea morții acestuia: « C.I.A. și securitatea l-au ucis ; l-au urmărit, i-au pus telefonul sub observație, l-au chemat la ei ; îl pîndeau, acum mă pîndesc pe mine. »

Lîngă Michael, sora lui Dorothy, de treispreceze ani, mai mică cu doi ani decît el, și semînd mai mult cu mama lor ; avea fața rigidă, ca și cum și-ar fi ascuns descendența sub un mulaj de ghips. (« Tatăl meu NU a avut un accident ; s-a sinucis ; mama i-a spus lucruri care l-au rănit, » îi comunicase ea fetei mele în timp ce se învîrteau pe străzi în căutarea vechiturii de mașină verde în care John își începuse ultima călătorie.

În spatele copiilor, Trevor Duncan, printre membrii Comitetului Central prezenți la funeralii, un om ale cărui emoții erau oficiale și politice ; un sloi de gheață pe dinafară, întristat din pricina pierderii unui cadru de partid ; pe dinăuntru (bănuiesc) satisfăcut și triumfător : un intelectual revizionist dezertase din viață pentru că știa că ar fi dezertat din partid dacă ar mai fi trăit. Alături de Duncan, Claude Redpath, omul care analizase atitudinea critică — ca și opoziția lui John față de conducerea partidului se simțea frămîntat de poziția lui nehotărîtă. Omul care, mai mult decît oricare altul, era răspunzător de moartea lui John (cel puțin așa credeam la data funeraliilor). Redpath, spontan și dezarmant, arătos cu mustața și coama lui argintie, în viața particulară un jucător înfocat și un afemeiat, în public întruchipare perfectă a dictonului « trebuie să flu crud pentru a fi bun » apărător al disciplinei și al unității partidului.

Deborah își alesese un loc modest, o strană retrasă, în fundul sălii. A îngenunchiat lîngă mine cu minile împreunate, ca și cum s-ar fi rugat (cît de mult crezuse ea oare în comunism cînd intrase în partid, după exemplul meu, îndeplinindu-și, de atunci începînd, cu succes măruntelile sarcini trasate ? « Tu nu ai evoluat lîngă mine : ai fi intrat în Partidul Conservator dacă o făceam eu »). Deborah fusese la Penelope în noaptea din ajunul morții lui John : luase cu ea pe fetița noastră ca să o viziteze pe fiica lui John, de aceeași vîrstă cu ea. Deborah, loială și directă — îmi amintesc că privind ochii ei roșietici topiți parcă în măsliniul feței umbriți de nuanța castanie a părului, și întregînd o adevărată minune mă întrebă : suferi tu oare din pricina vinei tale indirecte ? Și am dedus că durerea era mai curînd o emoție și o teamă de consecințele traumatizante pe care scenele de după descoperirea corpului lui John le puteau avea asupra fiicei noastre, Suzanne (« Nu va merge la funeralii, Jack ! »). Nu, Deborah care nu ar fi rănit pe nimeni cu bună știință, era scutită de vină, chiar aici, în capelă, unde vinovăția definea întreaga atmosferă.

Lîngă Penelope, Matthew, credincios rolului său de consolator al familiei, dar (bănuiam) calculînd prejudiciile pe care i le putea aduce candidaturii sale în Senat afîșarea publică a relațiilor cu un comunist renumit.

John Morel vorbea uneori despre dilemele noastre morale ca și cum ar fi simțit că se cuvine să ne ispășim greșelile.

Nu mai sînt sigur acum că acest cuvînt *ispășire* a fost rostit, dar îmi amintesc cu certitudine că cei care știau cum a murit John (chiar și acei care, ca mine, refuzau încă să creadă că s-a sinucis pur și simplu) au tresărit violent la gîndul că interesul lui pentru problemele morale făcea parte din condamnarea lui la moarte.

Walter Dreyfus, de exemplu, așezat încă la orgă, și-a plimbat degetele lungi prin chica sa ondulată și cărunță, și-a strîns șuvițele la spate, pozînd ca într-un prim-

plan de televiziune, cu o expresie chinuită pe figura lui leonină. S-a întors spre cei de față ca și cum i-ar fi rugat să reflecteze bine la aceste dileme morale, aici, în prezența a ceea ce, în clipa aceea, părea se fie o ultimă expresie a lor.

Discursul nu a insistat — cred — asupra naturii dilemelor sau a greșelilor noastre. Era un ritual, ca o litanie fără răspuns din partea credincioșilor. Deși scriu cinci ani după întâmplare, iar ultima parte a discursului și a funeraliilor îmi este încă vie în memorie, nu sînt sigur totuși dacă viziunea mea reflectă un eveniment real sau visat.

Nici o însușire a calităților sale nu-l poate smulge din ghiarele morții. Ne-am adunat totuși să ne luăm rămas bun de la un prieten drag, pierdut; ca să exprimăm simpatia noastră celor apropiați lui — soției lui, tovarășă devotată pînă la sfîrșitul amar, și, copiilor lui care l-au iubit atît de mult. (M-am uitat la membrii familiei cu capetele plecate, curajoși, dar vrednici de milă și marcați de emoție). Vreau să cîntărim cu cît s-au îmbogățit viețile noastre din viața lui . . . dacă ar fi să ne întrebăm care eveniment din viața lui John ne-a influențat, într-adevăr, existența lui e un fapt unic în întreaga istorie a mișcării noastre, toți am răspunde: greva foamei în care și-a riscat viața pentru cauza noastră. Cei mai în vîrstă dintre noi, își amintesc cuvintele care acopereau zidurile și coșurile tuturor orașelor: «Scoateți Partidul Comunist din ilegalitate. Eliberați-l pe John Morel!»

Un val de liniște s-a așternut în capelă, izbind ca un zid chipurile înmărmurite, pînă cînd un curent de nervozitate le-a animat din nou.

Într-adevăr, unii din noi au scris aceste cuvinte și le-am citit cu răsuflarea tăiată, cînd John a lansat declarația lui provocatoare: «Voi muri dacă Partidul nu intră în legalitate!» Chiar și tovarășii tineri au găsit un sprijin în acest episod legendar al vieții lui John Morel.

O tăcere cumplită puse stăpînire pe capelă, asemenea încremenirii unei temniți după biciuirea unui condamnat, în timp ce discursul continua: «Ce am putea face acum, în această clipă tristă? John ar fi dorit ca existența noastră să fie datorită cauzei mărețe pentru care a muncit și a suferit: eliberarea omenirii de sub imperiul capitalismului, de plaga exploatarei și a șomajului, de tragedia monstruoasă a războiului. Și ar fi dorit să ne vadă împărtășind încrederea lui în victoria socialismului în întreaga lume.

John este înveșmîntat în hainele păcii eterne, pentru el toate conflictele au încetat. Ochii care au fost cuprinși de întunericul veșnic nu mai pot simți atingerea fierbinte a lacrimilor. Buzele închise de liniștea eternă nu pot rosti cuvintele grele de durere. Dar noul răsare din cenușa trecutului și o moarte nobilă îi poate însufla pe cei vii — așa cum John Morel ne însușește pe noi».

Cineva ridică piedica de siguranță a roților de sub sicriu și deschise trapa crematoriului. Sicriul lunecă încet și mi l-am imaginat pe John înăuntru, cu brațele încrucișate pe piept, așa cum îl găsiseră la hotel.

În timp ce trapa se crăpa și sicriul se punea în mișcare pot să jur că am auzit vocea lui John, urlînd parcă a împotrivire. Dacă și ceilalți au auzit sau a fost numai impresia mea, nu știu. Adevărul este că stăteam în picioare, cu minile încleștate pe lemnul stranei. Vocea lui John părea că strigă, iar cuvintele lui erau: «Nu mă ardeți, îngropați-mă de viu!»

În românește de PAUL SILVESTRU

FRANK HARDY

un martor patetic al vieții:

Frank Hardy. Cel mai de seamă scriitor australian, unul din marii romancieri ai literaturii anglo-saxone contemporane. Născut în 1917. Membru al Partidului Comunist australian. Autor de schițe, nuvele, romane, piese de teatru, scenarii de Televiziune, poezii etc. Faima primului său roman *Power Without Glory* (Putere fără glorie) — un best-seller internațional tradus în 20 de țări — este pe cale de a fi întrecută în prezent de succesul fulgerător al noului său roman *But the Dead are Many* (Dar morții sînt mulți). Alte titluri, culegerea de schițe *Legends from Benson's Valley* (Legendele din Valea lui Benson), romanul autobiografic *The Hard Way* (Calea cea grea) și o carte despre aborigeni *The Unlucky Australians* (Australienii fără noroc)...

Cam așa ar arăta o fișă a lui Frank Hardy dintr-un dicționar de literatură. Îndărățul ei se ascunde însă un om cu un destin aproape la fel de pasionant ca și cărțile lui (presărate de altfel cu nenumărate elemente autobiografice). Un destin marcat pentru totdeauna de opțiunea politică a tînărului dintr-o familie de muncitori nevoiași care la 19 ani descoperea marxismul și se înscria în Partidul Comunist Australian. Curînd avea să trăiască experiența activității clandestine odată cu scoaterea partidului în ilegalitate de către un guvern reacționar, apoi anii dificili ai celui de-al doilea război mondial cînd sarcinile mișcării revoluționare muncitorești din țara lui deveniseră deosebit de complexe. Ziarist, apoi autor de schițe, în 1950 Frank Hardy uluia opinia publică autohtonă și internațională, publicînd explozivul *Putere fără glorie*, amplă și necruțătoare frescă a corupției societății capitaliste australiene, înfățișată prin ascensiunea la putere, între 1890 și 1950, a unui gangster fără scrupule, John West, care provenit din mahalaua Melbourne-ului ajunge să domine prin teroare scena politică a țării. Cum cartea se inspirase și se referea făcîș la personalități de vază, reacția cercurilor vizate nu a întîrziat să se manifeste. Tipărit clandestin, romanul apăruse în luna august. În octombrie, Hardy era zvîrlit în închisoare, acuzat fiind de « calomnie criminală ».

— Era în epoca MacCarthysmului, o epocă întunecată nu numai la noi, ci în multe țări. Fără să vreau, devenisem epitom al luptei cercurilor democrate împotriva teroarei MacCarthyste. Culmea ipocriziei era însă că, deși în carte personajul principal străbătea etapele degradării morale — de la escrocherie la mituirea forței publice, de la șantaj la crimă și la organizarea unei rețele de asasini plătiți — nu acestea erau capetele acuzației de « calomnie » ce mi se aducea, ci un altul : faptul că o înfățișasem pe soția lui John West înșelându-și soțul cu un zidar și avînd de la el un copil din flori . . . După nouă luni, întregul sistem pe care îl atacasem în roman — tribunalele, judecătorii, guvernul — a trebuit să cedeze și am fost achitat. Această victorie a însemnat un important pas înainte în lupta dusă de Partidul Comunist pentru apărarea drepturilor democratice care pe atunci se vedeau amenințate. Astăzi, ironia soartei, face ca victima de acum un sfert de secol să devină un erou al zilei. Întimplarea cu procesul meu a devenit legendară, ca și cartea însăși, pe baza căreia, de curînd, Televiziunea Australiană, în colaborare cu o firmă engleză, a realizat un gigantic serial — 26 de episoade — cel mai lung vreodată turnat în lume, pentru că Forsythe Saga avea doar 20 . . .

Înalt și zvelt, cu un spate foarte drept, necrezut de drept pentru cineva care petrece cîte zece ceasuri pe zi la mașina de scris, vorbește repede și mult, gesticulează energic ca un italian, își aprinde într-una pipa din care uită să tragă, își tot caută febril ochelarii dar nu și-i pune. Privirea verde-albastră, cîntărind scurt oamenii și lucrurile, mărturisește un spirit în veșnică alertă, gata oricînd să polemizeze pentru a-și apăra principiile.

— . . . În Australia, serialul a avut un succes extraordinar, fără precedent. La ora lui de programare se goleau literalmente străzile. Proprietarii de baruri și cafenele au închiriat temporar aparate de TV și au pus afișe cu litere de-o șchioapă : « Aici puteți vedea sîmbăta seara, în culori, *Putere fără glorie*. » Librarii au reînceput să ceară cartea și a trebuit să scoatem un nou tiraj de un sfert de milion de exemplare. Și tocmai atunci și-a găsit fiul celui care mă dăduse în judecată cu 25 de ani în urmă să se adreseze tribunalului cerînd Interzicerea serialului care compromitea memoria tatălui său. Intervenția lui a stîrnit un uriaș hohot de rîs de-a-lungul și de-a-latul Australiei. Întrebat prin telefon de ziarul londonez *The Guardian*, ce părere am, n-am putut decît să-l citez pe Marx : « Cînd istoria se repetă, ceea ce prima dată a fost o dramă, devine o farsă ».

Modest, Frank Hardy uită să adauge că acest succes în rîndul maselor de cititori și spectatori se datorează unei evoluții în timp a conștiinței civice autohtone sub imperiul evenimentelor petrecute în ultimul sfert de veac, dar și sub influența încrentă a unor opere literare cu caracter polemic, în frunte cu *Putere fără glorie*.

— În legătură cu acest serial la care au colaborat cei mai buni scenariști, actori (distribuția are 150 de nume) regizori și artiști din Australia, aș vrea să povestesc o coincidență tulburătoare. În romanul meu autobiografic *Calea cea grea*, am reconstituit întreaga odisee a scrierii și tipăririi clandestine a cărții, ca și întreg scandalul pe procesul. Istorisesc acolo cum din pricina pericolului ca banda de gangsteri pe care o demascam în roman să nu descopere că pe seama ei urma să apară un asemenea

roman, manuscrisul s-a tras, în coli, la cinci tipografii diferite, în cel mai desăvârșit secret. Cel puțin așa credeam eu ! Dar iată că într-o bună zi am descoperit că unul dintre ucenicii tipografi, un puști de vreo 16 ani, subtiliza câte un exemplar din fiecare nouă coală. L-am luat deoparte. « Nici o grijă », mi-a spus el, « astea-s pentru noi băieții de la tipografie; fiecare aduce capitoarele lipsă ca să avem și noi să citim un exemplar complet, de la cap la cap » ! Ucenicul acela voia să devină el însuși scriitor. I-am îndrumat primele încercări apoi i-am pierdut urma. Aveam să ne reîntîlnim 25 de ani mai târziu, cînd Televiziunea mi l-a recomandat pe cel mai bun scenarist al său: Cliff Green . . . Era el, ucenicul de odinioară. Împreună am scris 9 episoade. Într-un fel am avut șansa extraordinară de a-mi rescrie cartea în termeni vizuali, în funcție de legi narative diferite. Și să asist, în viață fiind — spre deosebire de Galsworthy, săracul — la noul ei destin, pe ecrane. Am putut astfel să acord o pondere sporită aspectelor politice — un episod întreg este dedicat întemeierii Partidului Comunist Australian. Am vrut de asemenea să delimitez mai precis cele două alternative care se ofereau proletariatului nostru în urma depresiunii economice din 1890, dînd mai multă amploare personajului lui Eddie Corrighan. Pe cită vreme John West își spune « Trebuie să fac rost de bani, pe orice căi, mă fac și gangster numai să nu rabd de foame nici eu nici maică-mea », Eddie Corrighan, lucid, decide altfel : « Mă voi alătura tovarășilor mei muncitorii, mișcării socialiste și, uniți în luptă, ne vom cîștiga drepturile împotriva capitaliștilor ». Sper ca spectatorii români să aibă în curînd ocazia să constate ei înșiși diferențele dintre roman și serial . . .

Vechi prieten al României, pe care o vizitase deja în 1953 cînd ESPLA a tradus și publicat *Putere fără glorie*, și apoi în 1956 și 1964, Frank Hardy a profitat de faptul că se afla în Europa pentru a veni să-și revadă camarazii de litere și de idealuri.

— E o senzație ciudată să te întorci după atîția ani într-o țară pe care o iubești și să o regăsești cu aceeași emoție, chiar dacă decorul s-a transformat imens și prietenii tăi au încărunit, ca și tine, dar te vezi încă mai brutal în oglinda lor, iar alții au dispărut. M-a întristat mărtaea lui Zaharia Stancu pe care îl admiram mult.

Și Frank Hardy începe să întrebe ce și cum a mai scris Marin Preda, cum sînt ultimele volume ale lui Nichita Stănescu, nu se miră de cufundarea în uitare a unor glorii ale anilor '50, vrea să i se povestească subiectul și tema romanelor *Delirul* și *Incognito*.

— Pentru generația noastră de scriitori comuniști, există o serie întreagă de fapte și probleme politice pe care sîntem datori să le punem pe hirtie. Nu este numai o chestiune de onestitate intelectuală ci, în primul rînd, de respectare a principiilor marxiste ale adevărului, ale dezbaterii deschise, curajoase. Pentru un scriitor comunist care trăiește însă într-o țară capitalistă, aducerea în discuție a anumitor teme este destul de delicată pentru că tabăra adversă poate specula dezvăluirea acelor slăbiciuni în propriul ei interes. Am simțit însă nevoia imperioasă de a vorbi, în romanul *Dar morții sînt mușci*, despre frămîntările interne ale Partidului Comunist Australian din ultimii patruzeci de ani, de pe poziția celor care consideră că în contextul orientărilor destul de diverse ale mișcării muncitorești internaționale, fiecare Partid are dreptul și datoria să aleagă o cale proprie, în consonanță cu situația în-

ternă a țării, fără să accepte directivele venite din afară. Marxismul adevărat respinge dogma.

Ultimul roman al lui Frank Hardy, la apariția căruia un cronicar de la ziarul londonez *The Guardian* scria anul trecut că este « una din acele rare cărți care își va păstra intactă actualitatea și forța zece ani de-acum înainte », are aceleași calități ca și *Putere fără glorie*. Inspirat dintr-o realitate trăită zi cu zi de autor, el ne oferă în același timp o viguroasă frescă a unei epoci și o subtilă analiză psihologică a citorva caractere surprinse în lupta lor pentru a-și croi un destin în concordanță cu aspirațiile lor ideale. Intențiile romancierului sînt deopotrivă politice și filozofice, de vreme ce eroul său, comunistul John Morel, chinuit de îndoieli, în fuga lui tragică de sine însuși caută totodată să descifreze sensul existenței și înțelesul morții, a cărei idee îl obsedează de ani de zile, sfîrșind prin a-l duce la sinucidere. Structura narativă a cărții, deosebit de ambițioasă, ca și stilul novator—pe măsura conținutului ei—este aceea a unei « Fugi » muzicale. Personajele și episoadele intervin treptat în dezvoltarea temei centrale, reluate fiind apoi în diferite chei. Eroii sînt John Morel și Jack ziariștul, prietenul și alter-egoul, care încearcă să urce înapoi firul evenimentelor, în diferite epoci și locuri, ca să înțeleagă gestul acestuia. Din acest mozaic de situații și fapte, Frank Hardy a compus magistral o carte fascinantă, mărturie lucidă și patetică totodată a unui scriitor militant pentru care viața nu poate fi despărțită de politică.

RADU ȘERBAN

Coordonate pentru vitalitatea unui continent: Australia

Brolga, cea mai vestită dansatoare a tribului, mult pețită pentru farmecul ei respinsese cu hotărâre pe toți pretendenții. Cel mai insistent dintre aceștia era vrăjitorul Nonega care, după repetate înfringeri erotice hotărî să se răzbune. Într-o zi cînd Brolga dansa singură într-o cîmpie întinsă, Nonega, planînd deasupra ei în mijlocul unui vârtej imens, o preschimbă, prin vrajă, într-o pasăre. Dar în pasărea înaltă grațioasă, toți au recunoscut-o pe dansatoare, și, strigînd-o pe nume, ea a răspuns prin dansuri încă mai iscusite decît cele pe care le dansase ca femeie.

Legenda reprezintă expresia unei teme fundamentale în gîndirea aborigenilor: aceea a identității esențiale dintre lumea umană și cea nonumană. Regnurile realizează un fel de circuit totemic, în care viața are mereu valoare supratemporală; ea își conține în propria structură principiul continuității absolute, indiferentă la formele temporare. Și, de aceea, pentru aborigeni moartea « naturală » nu există. Moartea oricărui om nu se poate datora decît magiei negre practicate de vrăjmași.

Universul este dominat de factorul biotic, iar în sfera acestuia predomină umanul. Întreaga natură a fost, de altfel, creată de făpturi zoo-fito-antropomorfe, ivite de sub scoarța pămîntului neîntocmit, ce se comportau ca oamenii, construind așezări, vinînd, făcînd focuri. După moartea acestora, urmele activității lor alcătuiră întreaga natură.

« Crearea » naturii a continuat și mai tîrziu; Nurunderi, personaj de prim rang al miturilor aborigene, este creatorul fluviului Murray; Ayers Rock, un monolit izolat în mijlocul deșertului australian e de asemenea creat de făpturi mitice. Alte legende vorbesc despre kanguri și bufnițe « constructori » de peisaj și legislatori. Dar, cum am văzut, făptura umană poate participa total, prin sacrificare ori autosacrificiu, la geneza lucrurilor lumii. Soțiile fugare ale lui Nurunderi, au fost înecate, la dorința acestuia, de către ocean, și preschimbate în două insule: Nurunderi însuși, marele creator, s-a prefăcut, la sfîrșitul vieții, în element de peisaj. Chiar nașterea unor lucruri mai neînsemnate putea necesita sacrificiul ființei umane, cum o adevăresc legende cu prunci prefăcuți în bolovani ovoidali.

Oranicitatea lumii și unitatea fundamentală a organicului se preschimbă, la aborigeni, în obsesii ce consumă sau integrează imaginea întregului univers. Astăzi, în picturile halucinante ale australianului Ainslie Roberts, ilustrator de sînge aborigen al miturilor străvechi, întîlnim stînci cu suprafețe ce evocă țesuturile musculare, păsări cu miini omenești, elemente vegetale în compunerea siluetei zoo — și antropomorfe: frapant, cele două insule născute din trupurile soțiilor lui Nurunderi, au aparență de cortexuri.

Aborigenul este legat prin mil de fire genetice de plante și animale, cu care nu numai că se înrudește, dar întru care își poate și schimba înfățișarea. Această unitate este asigurată de duhurile vitale, care circulă în egală măsură prin formele umane și zoonice, animîndu-le. De aceea, pînă la venirea albilor, actul sexual și concepția nu erau pentru indigeni realități conexe. Mama nu făcea decît să găzduiască în pîntece un duh preexistent. După cum arată Lévi Strauss, duhurile sînt realități esențiale, iar pentru vrăjitor, obiectul totemic nu e decît un element de conjuncție între duhul său și cel al animalului totemizat. Aceste legături cuprind spațiul, dar și timpul, un timp omogen, mereu identic cu sine, ce-l leagă fără-necetare pe om de urmașii zoonici ai strămoșului său animal, cum o vădește un cîntec închinat strămoșului greier, cîntec consemnat de etnograful Julius Lips:

... Tinerii greieri cîntă / Al lor cîntec în copacul Ilumba / Și ramurile lui îngreuiate / Se leagăndă ca-n vis. // Micii greieri cîntă / Într-una și fără răgaz. / Noaptea acoperă pămîntul / Cu negrele-l aripi curînd.»¹

Rudenile capătă o asemenea extensie încît « structura universului reproduce structura societății »², cum observă Strauss și am adăuga că această universalizare a socialului cunoaște faza intermediară de socializare a biologicului.

¹ Dar dacă, pe o față a medaliei e zugrăvită nemărginirea biotică, pe cealaltă se află pustiu. Marea deșert australian îl regăsim ca prolecție cosmică în imaginea

¹ Julius Lips. *Obîrșia lucrurilor*, Ed. St. 1964, p. 391

² Claude Lévi Strauss. *Totemismul azi*, în vol. *Gîndirea sălbatică*, p. 63

pământului prim, discoidal, plutind liber în spațiu. Este semnificativ că aborigenii au gândit o substanță primară cu totul uscată, contrar concepțiilor aquagenetice, atât de răspândite în cosmogoniile lumii. Aceasta ar conduce la încheierea că moartea apare aborigenilor ca principiu firesc, prim, al realității. Pe de altă parte, însă, pământul e conceput ca *necreat*, întruchipînd continuitatea deplină a existenței, și ca sămîntă veșnică, născătoare a universului, purtînd sub scoarță fapăturile încă nedeterminate, posibilitățile făpturilor lumii, care vor *construi* lumea cu brațele și mințile lor, cu trupurile lor chiar. Pustiul e adesea evocat în legende ca aceea a unui Koala ce se răzbună pe oamenii care nu-i dăduseră apă, secînd lacurile și reducînd întinderile lor la deșerturi acoperite cu sare (lacul Eyre este astfel, în perioadele fierbinți ale anului), sau în legenda tămăduitorului care, jefuit de un trib, hotărăște ca la fiecare pas al lui să izvorască apă sărată iar aceasta, evaporîndu-se, urmînd să lase în urmă deșerturi de sare. Copilul abandonat în arșița soarelui de către mama sa, plecată cu ibovnicul, moare ca victimă a pustiului, iar moartea lui, ca și a lui Abel, reprezintă debutul morții în lume; porțile tanatice se deschid în lumea celor vii prin blestemul rostit de tată: « Cum a murit copilul meu, astfel cele ce mor să nu se mai întoarcă niciodată la viață ! » Moartea este, așadar, ulterioară vieții și derivată, apare ca accident și ca exterioritate, căci, pînă la urmă « duhul » se va perpetua. Chiar dansul singuratic al Brolgăi, fata preschimbata în pasăre, este un act steril. Dansul, manifestare frenetică a vieții, nu e aici decît exteriorizare a unui suflet narcisic, ce se înscrie într-o serie arhetipală, reprezentată în alte părți ale lumii prin fetele de împărat mofturoase la mărițiș.

O prezență a vitalului reprezintă și singele femeilor Wibalu : ele, posesoare ale bumerangului, au fost jefuite de această armă de către bărbați. Învinuindu-se unele pe altele, au ajuns să se încalere, iar încăierarea lor (mereu ridiculizată de aborigeni), se mai rela și azi, la vremea apusurilor de un purpuriu intens, cînd singele lor se revărsă peste boltă.

Biologicul și pustietatea sînt obsesii ce au reverberat și în cultura albilor, datorită unei duble determinări : istorică (tradiția aborigenă nu putea fi neglijată) și sincro-

nică (noii veniți erau supuși aceluiași spațiu). În localitatea imaginară Sarsaparilla, din *The Solid Mandala* (« Bila vrăjită ») de Patrick White¹, întâlnim imaginea unei vegetații cu unduiri tentaculare, proliferând ca mucegaiul, iar în romanul *Happy Valley* (« Valea fericită ») de același autor, orașul este un fapt de simbioză a pustiului și organicității morbide. « . . . o coajă deosebit de tenace pe epiderma pământului cafeniu. Te aștepți ca ea să cadă și să lase o urmă rozalie. Te aștepți . . . dar ea ea nu cade . . . și din cauza asta simți că e ceva deosebit de pervers în însăși natura ei »². Intrarea unei case vizitate de Waldo, personaj central în « Bila vrăjită », covârșește prin pustietate, deși incinta este plină de lume. Întregul roman e populat de femei anoste, sugerând vidul sufletesc și cerebral, iar fratele lui Waldo este o pildă de jalnică blindețe decrepită.

Întinderile australe reprezintă o provocare permanentă pentru spiritul avid de spațiu al vechilor sau noilor locuitori ai continentului. Australia purtătoare a unei ordini sociale apăsătoare, din proza militantă a lui Frank Hardy, coexistă cu Australia străveche, ce își trimite mesagerii legendari până în anii noștri. Călătorul tradiției mitice aborigene e regăsit într-un personaj ca Ralph, din *The Jimbery Track* (« Calea stelelor Jimbery »), aborigen căruia albi îi apar, la prima confruntare, ca făpturi demonice, mînuitori de flăcări magice ale curentului electric, posesori de locuințe mari cît dealurile. Iar eroul pionieratului australian, omul simplu și optimist ce subjugă pas cu pas vitregia continentului, este o prezență majoră în conștiința epocii contemporane și poate fi regăsit în romane recente ca *Sydney and the Bush* (« Sydney și ținutul sălbatic »).

Deasupra spațiului australian, într-un anume sens, planează așadar magia și epul, căci pustiul e dominat de duhuri și povestiri. Călătorii mitici din legendele autohtone își aflau corespondențe încă în personajele baladelor lui Banjo Patterson, aed al Australiei în secolul trecut, autor al lui « A-waltzing Matilda » (« Valsînd cu

¹Premiul Nobel 1973

²Trad. Anda Teodorescu

CĂLĂTORIILE CĂPITANULUI COOK

desene de
DAN STANCIU

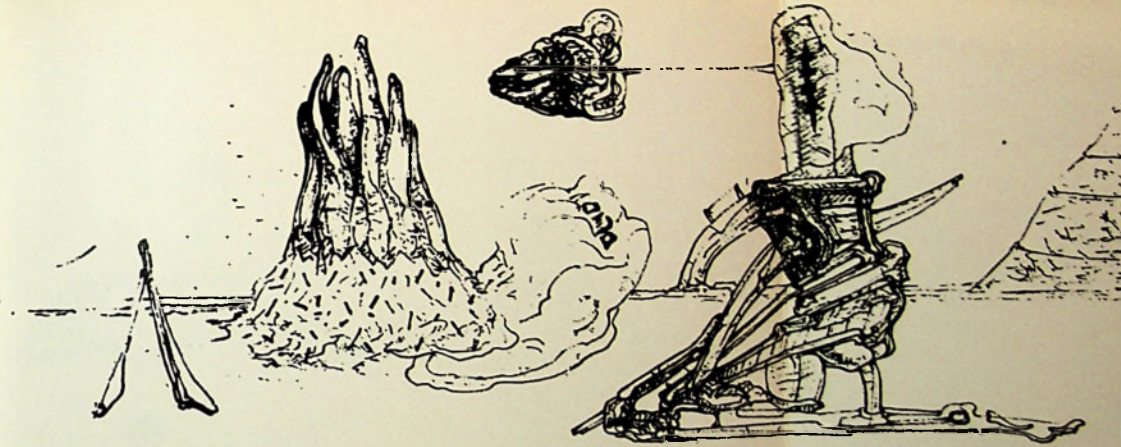
Matilda »), unul dintre cele mai populare cîntece australiene. În baladele lui Patterson, pustiul e cîteodată luat ca fundal pentru desfășurări comico-picarești: un călător, fără o lețcaie în buzunar, ajunge într-un loc în care bășinașii îi promet atîția bani într-o oră cîți metri va reuși să arunce cu o piatră: nu i se spune, că, oricît ar umbla călare, timp de o zi, nu poți găsi nici o piatră în ținut. Dar călătorul scoate o piatră din buzunar și o azvîrle. Mai fusese o dată pe acolo.

În această anecdotă versificată se află umorul și obstinația unui popor eterogen, care a hotărît să stăpînească un continent ostil. După reperarea țărmurilor lumii de către olandezul Tasman (1642—1643), căpitanul Cook — cel intrat în legendă — stabilește întîia oară insularitatea imensului bloc de pămînt, dar aceasta tîrziu, între 1768 și 1771. Istoria modernă a locului și a oamenilor lui începe, practic, în 1788, cînd o corabie engleză a lăsat la Sydney 1500 de oameni, dintre care 800 de delicvenți. Toți aceștia au flămînzit o vreme, în așteptare de provizii din Anglia, după care s-au hotărît să se apuce de treabă. Ei sînt cei care, deși reușind abia după 1813 să treacă munții către interiorul continentului, s-au așezat pînă la urmă și în locuri unde « puteai să mergi o zi călare fără să găsești o piatră ».

În Australia, viața, handicapată prin extensie de întinderile aride, ce ivesc doar arbuști rari cu trunchiul pietros, e recuperată intensiv: apa și iarba necesare turmelor nu sînt nici pe departe abundente, dar țara e totuși, astăzi, întîia în ierarhia țărilor producătoare de lînă; o parte înfimă din pămîntul ei e cultivat, dar australienii se numără totuși printre cei mai importanți producători de grîu. Ei știu, de asemenea, să domine distanțele, cîndva mitice, prin puterea de comprimare a spațiului ce o posedă undele radio; copiii de la ferme îndepărtate pot urmări cursuri radiofonice și pot obține calificate trimițîndu-și temele prin poștă. Iar bolnavii beneficiază de asistență din partea unor medici anunțați prin mesaje radio și trimiși la fermă cu avionul.

Acestea, și multe altele, sînt dovezi că australienii celor două veacuri ale noli ere — căutătorii de aur, cultivatorii de cereale, crescătorii de oi și vite, sau constructorii noli Industrii — au înălțat pedestalul unei civilizații, a cărui statuare o vom contempla, cu siguranță, în curînd.

Într-o altă primăvară, Forster văzu un
băstinaș întins alene pe un covor de iarbă
seacă și lăsându-se îndopat de săturile lui.



În aceeași zi se mai petrecea un incident. Neprușan
însăși ca să facă cercetări botanice. Profitând de o
și smulșea de la o rădăcină pușcă, singura lui armă, și
o parte din vestimentație. Totuși, Sparermann izbutea să se miște
de tute și de struș; fu ajutat din nou de băștinasi, care
ale țării marelui erau puși cu sături. Sparermann izbutea



And
weller



La sfârșitul barului avaros, care
are și pe o parte o parte avară în obiectiv
atât de blăgă, sau plătind tuu în cea parte avară:



Scena avară de portuie
și avară pe avară și pe
scenatul Weller și avară
nu a avară avară:

ne ar lăsa de mână sub care găsim un porcășor și un
de 'Gule, Koa se arde înmormântat în mormântul lui.



Pe tina mla și copleși și dăruie muni cu
'stinghi' ova dăruie de 'plăgărit' și dăruie de porci
și și, au ahi cu arde muni de fân cu a dăruie
bunuri de la tina mla.

La muni au mla dăruie de tina
au dăruie de mla dăruie de tina
și și dăruie de mla dăruie de tina
dăruie de mla dăruie de tina



Dan Stanescu

1915

FLORIAN POTRA

FILMELE
UNOR
LUMI
ÎN FACERE
ȘI
PREFACERE

Al IV-lea festival afro-asiatic și latino-american de la Taşkent

1. Taşkent, « orașul cu inima deschisă », cum l-a definit primarul său, V. Kazimov, s-a oferit pentru a patra oară, în plină primăvară uzbekă, drept ecran al Festivalului filmului din țările Asiei, Africii și Americii latine, adică al cinematografului unor popoare fie nou-născute, abia ieșite din durerile facerii, fie angajate într-un activ, ireversibil, proces de prefacere. State și națiuni cu trepte de civilizație și cultură deosebite, și cu producții cinematografice încă și mai diversificate, diferențiate. Bineînțeles Interesează, dacă nu exclusiv, cel puțin cu precădere, filmele în competiție și, fiindcă proiecțiile documentarelor s-au desfășurat simultan cu cele ale lung-metrajelor de ficțiune, interesează acestea din urmă, 30 la număr.

De o remarcabilă complexitate și varietate, Festivalul de la Taşkent, în această a IV-a ediție a sa, a lăsat loc tuturor considerațiilor, a confirmat și : înfirmat aceleași « legi » de dezvoltare, a rezervat surprize (scontate sau mai puțin scontate), a scos în evidență merite și carențe, pe teritoriul unor mereu interesante confruntări de mentalitate, de concepție, de stiluri și maniere. De exemplu, raportul dintre cantitate și calitate nu s-a rezolvat pozitiv, în sens hegelian, în cazul a două mari producătoare de peliculă impresionată, India și Pakistanul, reprezentate prin melodrame banale, comercial-consumiste, ca *O dragoste ratată*, respectiv *Un păcat mai mult*; dimpotrivă, o altă mare producătoare, Turcia, a dat, în sfârșit, semne de înviorare, de ieșire din impasul etern al dramelor rudimentare de bîlci, cu *Familia*

noastră de Erjin Orbei, un film uman și atașant, interpretat cu brio, dar și cu înduioșată sensibilitate, de cuplul Turik Akar și Itir Essen, vioi și pe planul originalității de stil, un film pe care-l strică, din păcate, un soi de inoportun « împăciuitoism interclasiș ». Pe de altă parte, o cinematografie valoroasă cum e aceea a Senegalului nu s-a prezentat cu filme, chiar dacă, în schimb, și-a demonstrat înfrigurarea fie în cazul unor începuturi de drum, tanzanianul *Povestea unui om sărac* sau somalezul *Afaceri și distracții*, fie în cazul unor vizibile simptome de maturizare, coproducția libico-tunisiană *Ambasadorii*, în regia lui Naceur Ktari. Apropierea teritorială își spune uneori cuvântul: *Cotitura* (Irak), *Zile grele* (Afganistan) și *Ruşinea* (Siria) tratează conținuturi social-economice similare, denunțând nocivitatea — individuală sau de grup — a reacționarilor, dar se apropie și datorită unui supărător schematism simplificator. Deși realizate în condiții aproape diletantiste, de amatorism, *Rătăcirii* de Vesiathka Obeiasekhara (Sri Lanka) și *Schimbarea la față* de Mita (Bangladesh) emoționează, amîndouă, printr-o anumită candoare, printr-o viziune critico-sentimentală a raportului dintre individ și societate, într-o lume care trece, abia în secolul nostru, de la evul mediu la epoca modernă. În același timp, în cadrul acestei enumerări generice, se cuvine să amintim că faimoasa tensiune polemică, cu nivelurile ei înalte de expresivitate, de artă, a filmului latino-american, n-a trăit, în Festival, decît prin cubanezul *Melia* de Enrico Pineda Barnet — evocare a unuia din fondatorii Partidului Comunist Cubanez, construită mai mult în termeni documentariști — și, mai ales, prin epicul *Hrisoavele de la Marusia* de regizorul chilian în exil Miguel Littin, cu Gianmaria Volonté în rolul principal, de asemenea o reconstituire istorică, a grevelor și luptelor purtate de minerii din Marusia, în secolul trecut, pentru dreptul la muncă și la viață. Cinematograful brazilian a fost de față cu un corect și neutru *Nimeni nu scapă de soarta sa*, în regia lui Valdi Ercolani, iar din Peru a venit *Puterile pămîntului* de Bernardo Arias, ușor populist în ilustrarea unor aspecte superficiale ale luptei de clasă la țară.

Lumea arabă, mereu în ebuliție sub unghi cinematografic, s-a arătat beneficiara unor « virfuri » deosebit de interesante, în primul rînd cu *Cronica anilor de jărat* al algerianului Mohammed Lakhdar-Kamina (premiat la Cannes, anul trecut, și, în mod inexplicabil, necunoscut la noi) și cu amintitul *Ambasadorii* al regizorului tunisian Naceur Ktari, o pregnantă analiză a situației emigranților africani (maghrebieni, în speță) în Franța, la Paris, în fosta metropolă. Concomitent, însă, același spațiu arab ne-a făcut să asistăm și la spectacolul cel mai minor, prin rudimentarul *Drumul visului* « de » Harry Sarkissian, subprodus libanez, dar cu aspecte și cu (penibile) dialoguri armenesti. La rîndul ei, o cinematografie atît de vitală, de problematică și de expresivă cum e cea japoneză a surprins mai mult negativ printr-o plictisitoare formulă de « hai să facem un spectacol în folosul satului », lansînd, în interminabile conversații pe mai multe voci, idei discutabile, mascat involutive, în ceea ce privește viața (culturală) a unei colectivități rurale: *Coreligionarii* (sau *Satul*) de Yoji Yamada.

La sfîrșit, cum e protocolar firesc, despre gazde, adică despre cinematografiile republikilor sovietice asiatice. Ele au confirmat cu prisosință o situație cu rădăcini adînci și relativ ascunse în timp: avîntul viguros, afirmarea amplă a mișcării cinematografice din întreg arcul unional, avînd drept caracteristici principale o secundă încrucișare a noului cu tradiția și o atentă grijă pentru specificitatea etnică, authtonă. Toate acestea, important de subliniat, cu rezultate artistice de anvergură, cu secvențe poetice de înaltă vibrație umană, de la mai modestele *Apa noastră* cea de toate zilele, armean, și *Cînd femeia urcă în șea*, turkmen, pînă la importantul *Tărm de fac al uzbekului* Ukun Nazarov, pînă la admirabilul *Vaporul alb* de Bolot Șiamshev, sintetiză a istoriei kirkize. Aceasta e, de fapt, noutatea: studiourile din Tblisi, din

Taşkent, din Erevan şi Frunze etc. şi-au luat rămas bun de la un anumit provincialism, de la « complexul de inferioritate » resimţit pînă nu demult şi se constituie în concurenţe puternice, paritare, ale marilor case de producţie din Uniune (Mos-cova, Leningrad, Kiev). (Printr-o perioadă de înflorire notabilă — din păcate mai palid reflectată la Festivalul de la Taşkent — trece cinematograful gruzin şi e de ajuns, poate, să cităm deliciosul *Prima rîndunică* de Nana Melidze, demonstraţie lampantă a ceea ce înseamnă o idee fericită şi o tratare cu adevărat specific filmică, precum şi a tilcurilor multiple şi generale ce se pot extrage dintr-o poveste care se ocupă, aparent, doar de fotbal, mai exact de constituirea primei echipe de fotbal din Gruzia, la începutul secolului.) Se înţelege de la sine că o asemenea angajare şi desfăşurare de mijloace tehnico-industriale şi de fantezie creativă vor fi în curînd urmate de larga popularitate (universală) a unor actori şi realizatori, de « vedete », precum — anticipăm — irezistibilul georgian (foarte popular la el acasă) Dodo Abaşidze sau fascinantă iakută Natalia Şestekova, kirkiza N. Mambetova sau talen-tatele uzebece A. Iunusova şi L. Badalova.

În afară de negocierile obişnuitului tîrg — ocazie excelentă pentru cumpărări-vînzări de filme, dar şi pentru luări de contact : aşa am putut să vedem, bunăoară, penultima operă a lui Andrei Tarkovski, *Oglinda*, emoţionantă plutire pe creasta de val a unei delicate memorii poetice (se recită şi versuri de Tarkovski-tatăl), mi-zînd coloristic pe un captivant joc de brunuri date de materialitatea construcţiilor şi mobilelor de lemn —. Festivalul din capitala Uzbekistanului sovietic a înregis-trat numeroase întîlniri între realizatori şi actori, pe de o parte, şi admirabilul pub-lic taşkentez, pe de altă parte, de un succes aparte bucurîndu-se apariţiile familiei Kapoor : alături de cunoscutul Raj, tatăl, cei doi fii, actorii Rashi şi Şaşi Kapoor, semănînd leit cu « vagabondul » de acum douăzeci de ani. Deasemenea — ca oas-pete de seamă — pe lista delegaţiei italiene, la locul doi, după « directorul de fes-tival » Vittorio Bolini, figura un M. Antonioni, regizor.

În penultima zi, organizatorii au luat oportuna iniţiativă de a oferi şi o lămuri-toare trecere în revistă a filmelor realizate de absolvenţi ai Institutului Naţional de Cinematografie al URSS (faimosul VGIK), regizori şi operatori proveniţi din ţări străine, cu precădere din Africa şi Asia : Sudan, Indonezia, Egipt, Liban, Somalia, dar şi Columbia, Chile şi Cipru. În felul acesta, la Taşkent s-au putut « ghici », măcar în parte, şi perspectivele de dezvoltare ale unor viltori cineşti afro-asiatici şi latino-americani. Graţie unor asemenea cadre proaspete, ca să dăm un exemplu, prin *Trei glasuri şi un ţipăt* în regula absolventului libanez Jean Yussef Bittar (ima-ginea e a somalezului Yakub Abdulgani), Libanul ar fi fost categoric reprezentat mai demn, decît prin cel înscris în programul oficial.

2. Cine ajunge la Taşkent, e imposibil să nu facă măcar un salt pînă la Samarkand, Buhara sau Hiva. Participanţilor şi invitaţilor la ediţia 1976, Festivalul le-a oferit o excursie de o zi la Samarkand. Care Samarkand înseamnă : uluiitorul ansamblu al pieţii Registan, cu medresele (universităţile) Ulug Beg şi Shir-Dor ; superbul urcuş (superstipioşii numără treptele, neputînd, se pare, să realizeze acelaşi număr la întors, ca la dus) spre mauzoleul Shakhli-Zinda şi mai încolo ; observatorul astro-nomic al lui Ulug Beg ; mauzoleul Gur-Amir şi unica sa cupolă circulară ; mauzo-leul Rukhabad ; ruinele moscheii Bibi-Hanım, pe una din arcadele căreia era vi-zibilă o amplă crăpătură, proaspătă, efect al celui mai recent cutremur ; mal, anul zibă o amplă crăpătură, proaspătă, efect al celui mai recent cutremur ; mal, anul acesta ; şi, în zare, cel puţin aşa susţin ghizii localnici : primele înălţimi, încă modeste, ale unui lanţ muntos care, întinzîndu-se spre răsărit, vor creşte şi vor alcătui « aco-perişul lumii », Pamirul.

La Samarkand, mai densă poate decît aceea a albastrului din mozaicuri, dai-nule o altă taină sau doar o nedumerire, desigur pe-ndelete explicată de istorie :

cum s-a putut ca o civilizație și o cultură și o artă nu numai înfloritoare, ci de-a dreptul strălucitoare acum trei sute de ani, să fie reduse astăzi la ruine-obiecte de muzeu și reperi turistice? Oricine le contemplă, se simte înclinat să le considere vestigii ale antichității, avînd în vedere și investitura de « cel mai vechi oraș al lumii » dată Samarkandului, iar cîtuși de puțin edificii relativ recente, din secolele al XV-lea și al XVII-lea, deteriorate. Cu abia trei veacuri înainte vreme, în ampla curte interioară a universității Shir-Dor răsunau desigur vocile studenților și în toată cetatea — un fel de policrom Heidelberg de pe drumul mătăsii — pulsa o existență intensă, forme de viață avansată. De fapt, o civilizație răscumpărată abia în anii puterii sovietice, într-un Uzbekistan producător nu doar de bumbac, ci — surpriză ! — de avioane de transport gigantice (« Anteu »), de peliculă cinematografică (la Samarkand, chiar !), de combine speciale, dispunînd și de cea mai mare pilă atomică din întreaga Asie centrală. Iată de ce arta filmului se mișcă aici într-un spațiu atît de divers, atît de bogat încă în contraste, dar cu sîngele viitorului bătînd atît de viu în artere.

3. Festivalul de la Taşkent, ediția 1976, s-a bucurat de un standard calitativ destul de ridicat, filmele prezentate interesînd, cu foarte rare excepții, atît prin conținuturi și tendințe cît și prin orientările și valorile expresive. Evident, însă, că darea noastră de seamă se va opri la peliculele care — în mod subiectiv, adică din unghiul unui observator dintr-o țară socialistă europeană — par mai semnificative, indicînd — fie pe planul temelor, fie pe acela al procedeelor, dar mai ales al fuzionării ambelor categorii — o problemă reală, efectivă, căutări organice, o expresie cinematografică riguroasă, polisensă, exemplară. Cu alte cuvinte, am încerca să detectăm și să analizăm, oricît de sumar, « operele de vîrf », cele situate în partea de sus a piramidei Festivalului, dîndu-i strălucire și prestigiu.

În ordinea prezentării, aceste filme ar fi: *Vaporul alb*, *Cronica anilor de jărat* și *Străinul și ceața*. Coincidența face ca, în aceste filme — după opinia noastră cele mai bogate și mai complexe — invenția, fantezia creatoare să aibă un loc privilegiat în realismul narațiunii.

Bolot Șiamsiev se află la al treilea lung-metraj al său, după *Împușcături la trecătoarea Karaș și Macii roșii de pe lacul Issik-kul*. Ca și cel dintîi, *Vaporul alb* adaptează o operă literară: de data aceasta, romanul omonim al lui Cinghiz Aitmatov, pe care regizorul îl consideră emblematic pentru pămîntul kirkiz: « În raportul care se stabilește între copil și bunic, între copil și lumea care-l înconjoară, se regăsesc numeroase probleme ale epocii noastre, ale societății noastre, ale lumii noastre țărănești. Există opoziția între frumos și urît, între silnicie și bunătate... Toate aceste lucruri laolaltă fac din povestire o adevărată capodoperă ». Urmărind cu discreție și cu finețe psihologică firul romanului lui Aitmatov, încă tînărul Șiamsiev (a absolvit Institutul în 1964) izbutește nu numai să « traducă » sau să « transpună » imaginile literare, ci să recompună o nouă sinteză, o nouă unitate de fenomene și esențe, de o factură specific filmică, în care vizlunea descriptivă e mereu așezată în raport cu fantezia, în care impulsurile și solicitările vehemente ale vieții moderne, cu revoluția ei tehnologică — fără să intre în raporturi de contradictorialitate ireductibilă cu anumite moravuri anacronice — sunt filtrate și, într-un fel, modelate de o « forma mentis » cristalizată de tradiție și în care încă viețuiesc, cu putere de incantație, legende și eresuri. Bunăoară, legenda « Cerboalcei-mame », mîntuitoarea, în preistorie, a poporului kirkiz (un fel de lupoaică romană) își amestecă motivele ancestrale cu frămîntările actualității imediate, așa cum în pictura contemporană își găsec loc, într-un amalgam inedit, aleasăturile populare, gingașe lucruri de mînă. « Cerboalca-mamă » îl luea pe copiii de om, iar protagonistul *Vaporului alb* e un copil. Un copil care-și caută tatăl, plecat departe, navigator tocmai, pe un

petrolier alb, imaculat (Șamșiev nu rezistă tentației de a ni-l arăta, vaporul nu tatăl, ca pe un rapel concret al imaginației aprinse a băiatului), un copil nevoit să suporte zbuciumul mamei, defulările violente ale unchiului uriaș, o namilă de instincte, dar să și beneficieze de înțelegerea complice a bunicului, gata să se sacrifice — ca în filmele japoneze — pentru viitorul nepotului. Totul — pe fondul evoluției fi-rești a societății kirkize contemporane, în zonele ei montane și silvestre, unde au pătruns cuceririle tehnice moderne, în contrast cu o anumită rezistență a cate-goriilor sociale imobiliste, satisfăcute de pragul atins pînă acum. *Vaporul alb* ilus-trează cu energie capacitatea unei opere de artă autentică: aceea de a revela — publicului național și internațional — omenia specifică a unei colectivități etnice compacte, coloritul aparte al unei societăți care-și caută înflorirea, depășind critic trecutul, într-un moment cînd viitorul se profilează inexorabil, dar desenîndu-se, în parte, în contururi de vis, de aspirație, ca « vaporul alb » din imaginația animată de dor a micului școlar ce-și deschide ochii rotunzi și puri asupra unei lumi, ca întotdeauna, impure. O va face el mai bună și mai curată, chiar dacă nu-și va găsi tatăl, domiciliat, așa cum îmbie un șlagăr sovietic în vogă, la o adresă foarte exactă: URSS, ceea ce atestă vastitatea nu numai a unei țări, ci și a unui permanent, multi-lateral, șantier de muncă.

Fantezia-imaginație a lui Mohammed Lakhdar-Kamina absoarbe, și ea, cum se întîmplă în *Vaporul alb* dar în mod diversificat, și limfele fantasticului, chiar dacă o caracteristică funciară rezidă în tonul, în cadența, în « sunetul » propriu al *Cronicii anilor de jăratec*, evocare ce depășește totuși limitele « cronicii » imediate, pentru a atinge țărmurile istoriei. Dacă *Vaporul alb* rezervă rapide secvențe « Cer-boacel-mame » și rememorării esențializate a legendei naționale, — Lakhdar-Ka-mina introduce în cursul strict realist — de reconstituire aproape cronicărească — al descrierii luptei de eliberare a țărănilor algerieni, un personaj care din con-cret-episodic — un fel de nebun al satului — se transformă într-un raisonneur mesianic, un « marabu », capabil să « vadă » dincolo de aparențe, comunicîndu-și gîndurile în versuri (sau în versete?). Sau, mai de grabă, în mod livresc, e vorba de un « fool » de amprentă shakespeareană, care își avertizează premonitoriu conce-țașenii în legătură cu viitoarea, apocaliptica desfășurare a evenimentelor, dar îi și ceartă « a posteriori », neizbutind nici o clipă să intre în armonie cu ei. În final, acest personaj pune complet stăpînire pe ultimele cadre, lipsind filmul de grosimea epică și semnificativă a primelor sale două treimi, părăsind caracterul coral și fixîndu-se pe evoluția unei singure figuri — dintre cele centrale, e drept — care, în intenția realizatorului, ar fi trebuit să devină emblematică, dar, în realitate, nu rămîne decît episodică, îndreptîndu-se spre înțîlnirea cu un sfîrșit tragic, din ne-necesar, relativ placat, adăugat. Totul pentru a găsi spațiu unei idei de ultimă oră, și anume: transmiterea « ștafetei » anticolonialiste, de către generația de mijloc, generației foarte tinere, încă de vîrstă copilăriei. În felul acesta, *Cronica anilor de jăratec* evită — ca și *Bătălia pentru Alger* al lui Pontecorvo, dar din alte rațiuni — momentul propriu-zis al eliberării Algeriei, moment escamotat, am zice înăbușit — în film — între sacrificiul combatanților anticolonialiști pentru libertate socială și națională, pe de o parte, și viziunea oarecum sentimentală a celor care aveau să se maturizeze, politic și uman, în epoca Algeriei populare gata eliberate. Dincolo sau, mai precis, dincoace de o asemenea rezolvare precară — datorată, credem, mai mult lipsei de suflu epic a autorului sau oricum insuficientel sale merinde ideo-logico-estetice pentru un film în două serii —, *Cronica* lui Lakhdar-Kamina are un început și o densă zonă mediană de înaltă clasă cinematografică. Secvențele tradiționalei « vieți la țară », ale migrației și « proletarizării » sărăcimii agricole, ale ciului (de memorie camusian) în oraș, ale singularei bătălii pentru apa de canal,

ale primelor, pilduitoarelor răzvrătiri împotriva ocupantului și multe altele încă, sunt și originale, și pline de o densitate expresivă neașteptată, denotînd o vînă artistică de excepție, prin forța și rigoarea discursului cinematografic, la Lakhdar-Kamina (interpret, de asemenea, al nebunului), precum și o clarificatoare indicație de « școală națională », *Cronica* înscriindu-se ca un moment de vîrf al unor căutări și rezolvări stilistice originale, unde, într-adevăr, forma se naște în genere, cu necesitate dintr-un anume conținut uman, net determinat și diferențiat în sens social, etnic și istorico-geografic.

Al treilea titlu reținut din palmaresul Festivalului de la Taşkent este *Străinul și ceața*, film de autor (scenariu și regie) al iranianului Bakhram Beizi : un film care ne interesează cu deosebire pe noi, românii, și nu atît prin subiect și temă — o legendă populară legată de mare și de confruntarea dintre două « culturi », una pastorală și una maritimă —, cît prin surprinzătoarea prezență a unor elemente folclorice, dacă nu identice, foarte apropiate de anumite tradiții autohtone ale noastre. Este vorba de o ciudată îmbinare a costumelor păstorești și a măștilor



MIGUEL LITTIN, regizorul
filmului « Hrisoavele de la
Marusia »

vrincene, cu mișcările și descințele Călușului: aceleași cojoace mițoase, aceleași obrăzări în triumfi isoscel, evocând vietăți ale pădurii, aceiași pași și aceleași gesturi exorcizante, aceleași salturi cu avântul ajutat de bite ciobănești. De altfel, s-ar părea că însuși conflictul mitului se sprijină tocmai pe diferențele și pe rivalitatea dintre o civilizație cîndva pastorală, cea a locului, și una maritimă, îndepărtată, agresivă, care năvălește în expediții punitive, reprezentată de un fel de Cavaleri Teutoni navigatori. Sosirea, de exemplu, a unei iscoade la prora unei ambarcațiuni strănii, este cinematografic persuasivă, insinuantă, inedită în peisajul filmografiei mondiale. Evident, considerațiile noastre comparatist-etnologice sunt diletante și au nevoie de verificarea unor cercetători competenți. Nu mai puțin evident însă, persistă faptul că semnele exterioare ale asemănării acestui folclor iranian cu cel românesc sunt izbitoare, revelatorii ale unor îndepărtate și ascunse medieri succesive.

Pe de altă parte, lucrarea lui Beizi se înrudește vizibil cu filmele japoneze de epocă (*jidai gekki*), atît prin punerea în imagine și prin tratarea siluetei umane sau a lucrurilor, cît și prin alternanța de ritmuri, cînd lente, cînd violente, cul-



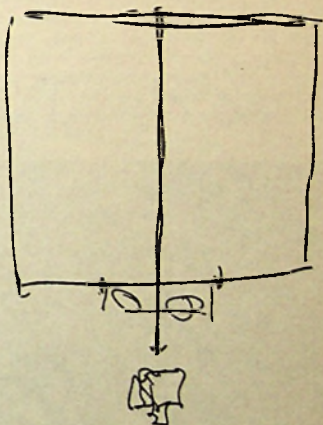
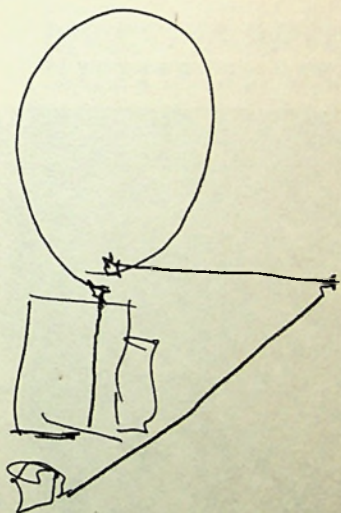
GIAN MARIA VOLONTÉ,
 protagonistul filmului «Hri-
 soavele de la Marusia»

minind în hecatomba de morți (individuali și în pîlcuri) în cea mai autentică manieră « samurai » (pentru gustul european, momentul cel mai discutabil, cel mai coborît, al filmului, mai ales prin repetiție). De la stilul japonez, autorul împrumută nu numai tehnici și ritmuri, ci și un anumit hieratism, bineînțeles altoit pe trunchiul unor tradiții naționale și ducind către o sinteză originală, de un prețios realism (uneori naturalism) fantastic, surprins pe muchia dintre istorie și mitologie. Și acest film are durată a două serii, amalgamînd mai omogen elementele corale, de descriere și analiză socială a unei așezări omenești medievale, cu elementele individuale, de urmărire a parabolei unei iubiri tragice, « blestemată » (un episod atașant, păstrat în mintea spectatorului, e acela în care femeia îndrăgostită ascunde, îngroapă în nisip, noaptea, luntrea străinului venit de peste apă, pentru ca acesta să nu mai poată face cale întoarsă).

4. Ce tendințe sau simptome a permis să se degajeze, Festivalul de la Tașkent, în materie de lung metraj de ficțiune? Există posibilitatea de a stabili, coerent, o legătură între filme și viața națiunilor reprezentate? Și da, și nu. Semnificativ, bunăoară, și preponderent e ceea ce pare a se constitui într-un fel de « program » al cinematografului algerian, mexican și cubanez, dar și al altora, evocarea unor momente de luptă populară, proletară sau țărănească, pentru libertatea socială și națională, pentru calea socialistă a dezvoltării economice, politice, culturale. Acolo unde dimpotrivă cineaștii pierd contactul cu propriul lor sol natal și cu istoria, tinzînd eventual spre o expresie așa-zis « universal-valabilă », sorții de reușită se diminuează. Un exemplu, în acest sens, îl constituie *Frații dușmani* al egipteanului El-Din Mustafa: transplantînd situația și o parte din tensiunea, din psihologia fraților Karamazov, autorul îl trădează și pe Dostoievski, și își trădează și specificul național, cu elementele căruia condimentează tot timpul narațiunea. Rezultă un film hibrid, dacă nu chiar fals, neverosimil, întrucît insuficient motivat ca mentalitate și investigație temperamentală. (La polul opus ar putea fi citat un film — văzut la țîrg, nu în competiție — al lui Emil Loteanu, *Șatra se ridică la cer*, în ciuda unor concesii făcute spectaculosului pitoresc, unde specificul etnic e simțit și caracterizat cu viçoare.)

În același timp, Festivalul a demonstrat încă o dată că nu există o cale viabilă bazată exclusiv pe teme și conținuturi, așa cum nu poate exista o cale bazată exclusiv pe căutări stilistice: adevărata soluție stă — indiferent de zona geografică sau de structura statală și de starea industrial-economică — în perfecta omogenitate conținut-formă, în unicitatea expresiei artistice, în care să se topească și elementul ideologic, și elementul estetic, indispensabile unul altuia. În sfîrșit, Festivalul a scos în evidență drepturile netăgădulte ale fanteziei creatoare: desigur, ale unei fantezii care-și extrage soluțiile din imensa bogăție pe care o furnizează observarea consecventă și pasionată a vieții oamenilor.

Timp de aproape două săptămîni, în mai 1976, la Tașkent — Tașkent pronunțată localnicii — a domnit spiritul unui internaționalism cinematografic de înaltă calitate, în respectul și admirația fiecărei națiuni în parte, pentru zestrea ei de tradiții, de intenții programatice, de vise.



*Al. Secolul XIX
multă soluție
Michela*

« Secretul » camerei de luat vederi
în una din secvențele prodigioase
ale filmului *Profesiunea: reporter*;
desen de ANTONIONI, pentru *Secolul 20*

MICHELANGELO ANTONIONI

FLORIAN POTRA

MICHELANGELO ANTONIONI
și aventura cunoașterii



Taşkent, mai 1976, Festivalul filmului afro-asiatic și din America latină, hotelul gazdă «Uzbekiston», etajul XI: în fața ușii automate a liftului, un domn îmbrăcat cu o jachetă albastră de mecanic așteaptă imobil, ușor aplecat, să coboare. De unde îl cunosc? L-am mai văzut, în mod sigur: are părul încărunțit și ondulat, riduri pe frunte și mult, mult somn în privire, s-ar zice că visează cu ochii deschiși, și deși încă tânăr și zvelt, o străveche, dulce și acră oboseală pare să-i țină loc de articulații. Nu plictis, nu «spleen» sau «nausée», ca la existențialiștii franco-anglo-saxoni de odinioară, ci osteneală ca la modernul Italian Petrarca:

*Io son sì stanco sotto il fascio antico
de le mie colpe et de l'usanza ria...*

Mă simt atât de ostenit — grăiește și înfățișarea acestui domn în albastru — sub povara străveche a păcatelor și năravurilor mele. Apoi tace, secunde îndelungate, dacă nu minute, pînă cînd un alt domn, mai tânăr, apare agresiv și, înălțînd pe degetele întinse ale minii drepte un imens platou încărcat cu căpsune roșii și cărnoase, zice: «Maestro!», chiar în clipa în care sosește liftul și se deschide ușa. De la etajul XI pînă la al VI-lea, unde se opresc amîndoi, domnul în jachetă albastră tace melancolic, iar domnul cu căpsunile roșii îl respectă muțenia, cu toate că, evident, nu i-o aprobă. Dintrodată, după ce neobișnuita pereche dispare în holul amplu al etajului, îmi dau seama cine sunt: Michelangelo Antonioni — Italian taciturn și Alî Șamralev — dinamic uzbek, amîndoi regizori de cinema.

Pe Antonioni l-am reîntîlnit în aceeași seară la recepția dată de primarul Tașkentului. Stătea afară, pe terasă, într-un grup zgomotos de italieni care-l vorbeau cu entuziasm de «șășlik», mereu izolat de un briu dens de tristețe și trudă, dar acceptînd, ba chiar căutînd parcă tovarășia celorlalți. L-am spus cine sunt și l-am rugat să-mi acorde răgazul unei scurte convorbiri (nu un interviu, neapărat), amintindu-i de excelentul său dialog cu Dan Hăulică, de acum aproape zece ani, pe vremea lui *Blow-up*, publicat în «Secolul 20». (Antonioni își aducea aminte clar de interviu, dar nu-l cîntise, pentru că nu-i parvenise revista. Păcat.) Cu o voce înecată și caldă, cineastul e de acord cu o asemenea întîlnire, dar cînd? Nu dispune de timpul său, nu-și aparține, e la dispoziția gazdelor care-l plimbă prin Uzbekistan din zor și pînă noaptea tîrziu; chiar a doua zi, pe agendă figura o călătorie în automobil la Hlva. În orice caz, cel mai bun lucru ar fi să-l caut din nou, să-l caut mereu, la cină eventual, sau chiar cu telefonul, «kómnata nr. 628», pînă cînd ne vom regăsi. Așa am și făcut — încurajat de corespondentul ziarului «l'Unità» la Moscova, Carlo Benedetti, admirator asiduu al românilor — pînă cînd, într-o după amiază însoțită, ne-am întîlnit pe terasa Interloară a hotelului. În trel, însă: neavînd mentalitatea egoistă, exclusivistă, a gazetarului profesionist, gelos de «bomba» petulantelor sale incursiuni am chemat-o — fiindcă ținea morțiș să-l cunoască pe Antonioni — și pe Nicole Zand, corespondentă în U.R.S.S. a ziarului «Le Monde». Generozitate rău plătită, pînă la urmă, deoarece mi-am înjumătățit timpul petrecut cu marele cineast și, mai ales, mi-am limitat cerul de subiecte din pricina unei Nicole Zand dornice de «știri senzaționale», punînd întrebări de tipul: dacă va face, Antonioni, un film în Uniunea Sovietică; dacă l-a plăcut penultimul film al lui Tarkovski, *Oglinda*; dacă l-a văzut pe Paradjanov, autorul *Umbrelor strămoșilor uitați*; ce părere are despre lucrările lui Șamralev ș.a.m.d. Antonioni răspunde pe franțuzește și, cînd întorsătura discuției nu-l convine, îl aud pentru prima oară, nu enervîndu-se, ci înăsprind puțin tonul, într-un refuz elegant și net. Nu poate să spună dacă va face un film în Uniunea Sovietică, plimbările prin țară nu sînt «prospectil», sînt simple ocazii de cunoaștere, oferite cu amabilitate de gazde; desigur că Tarkovski l-a interesat, e un regizor de anvergură, iar filmele lui Șamralev sînt importante etc., dar lui Antonioni nu-l face

plăcere să se erijeze în critic al confracților săi. Și-apoi, dacă ar răspunde la atâtea întrebări delicate, unde ar mai găsi timpul să facă film, menire fundamentală a vieții sale? Când reușesc să intervin, nu mai rămîne decît un interval pentru două întrebări esențiale.

Se știe că după *Deșertul roșu*, adică după 1964, Antonioni a decis să lucreze în străinătate, Italia, patria, părăindu-i-se prea strîmtă și provincială. *Blow-up* a fost prima experiență integrală în afara Italiei, la Londra, despre care regizorul avea să scrie: « N-a fost o treabă ușoară, *Blow-up*. Mi-au lipsit colaboratorii mei obișnuți (cu excepția operatorului), m-am supus unui orar, unei metode de muncă și unei mentalități cu totul deosebite de ale noastre (...) A turna un film în străinătate, cu o echipă străină, într-o limbă străină, oricît de obositor ar fi, e o experiență utilă. Îți lărgesci orizontul intelectual, înveți să privești lumea cu alți ochi, te eliberezi de provincialism, poate și de apatia care aici în Italia ne apasă ca un clopot de plumb, se împlinesc o proprie revoluție intimă, care, ca toate revoluțiile, ne dă pînă la urmă ceva ce seamănă mult cu libertatea ». Plecînd de la această premisă, îi reamintesc lui Antonioni de opiniile criticii, mai ales ale celei franceze, în legătură cu *Blow-up* considerat nu atît un film englez și nici măcar un film « englezesc » al lui Antonioni, ci pur și simplu un film italianesc, antonionian, despre Londra și despre englezi, — și întreb: a face un film în străinătate, cu și despre străini, înseamnă oare, pentru autor, un proces sau un început de « deznaționalizare », de « cosmopolitizare »? Nu — îmi confirmă Antonioni o părere dinainte conturată — un autor, un cineast, chiar lucrînd dincolo de fruntariile țării sale, nu-și pierde cîtuși de puțin identitatea națională și, în consecință, nu și-o pierde nici opera de artă filmică. El, Antonioni, a fost în Anglia, în Statele Unite, în Algeria și în Spania, mereu cu toată zestrea proprie de gîndire și de sensibilitate, pe care a așezat-o la temelie tuturor filmelor sale. Evident, el însuși rămîne un artist italian, în tot ce face și plămădește: ca « forma mentis », ca temperament, ca focar de interese specifice, ca viziune plastică. În ultimul său film, *Profesiunea: reporter*, Antonioni subliniază importanța « backgroundului » pentru formația fiecărui om, adică legăturile profunde cu locurile natale, cu lumea acestor locuri, cu limba, cu obiceiurile și moravurile ei. De aceea, s-ar putea spune că, în măsura în care Antonioni aparține acelei « gente del Po », oamenilor din valea Padului, o parte din această lume ferrareză — forme, culori, gesturi, sunete — trăiește, secret, și în *Blow-up* și în *Zabriskie Point*, și în *Profesiunea: reporter*.

În legătură cu niciun alt cineast, poate nici cu Visconti, nu s-a invocat atît de des și atît de oportun, conceptul de stil, așa cum s-a întîmplat în cazul lui Antonioni, încă de la începuturile carierei sale. Și nicicînd, prin stil nu s-a înțeles mai limpede că e vorba de adevăr, de setea de cunoaștere a devărilor, a lumii, de drama acestel cunoașteri, într-o modalitate particulară a autorului. Cred că nu este de loc greșit să se susțină că veritabilul erou central în principalele opere ale lui Antonioni rămîne tocmai cunoașterea, ca autentică « *dramatis persona* » și ca tensiune autobiografică. Comentînd *Blow-up* autorul admitea: « Criza personajului din film a fost oarecum și criza mea, știu că sunt altfel decît înainte, chiar în felul de-a mă situa în fața realității ». Iar la distanță de aproape zece ani, în *Profesiunea: reporter*, itinerariul protagonistului se suprapune din nou acelui al autorului, de data aceasta și printr-o identificare cu procedeele, cu tehnica filmării, a narațiunii, care acordă un spațiu larg prospețimii de inspirație: « Mi-e groază să fac un film în studio. Îmi place să improvizez. În studio, totul e prevăzut, ceea ce e mortal, pe cînd a-mi pune pecetea stărilor, a umorilor mele din acea zi în film, constituie însăși modalitatea mea de a fi autobiografic ». Aventură și dramă a cunoașterii, a mijloacelor de expresie, a stilului, deci: în *Profesiunea: reporter*, o asemenea condiție își atinge punctul de

culme, sub unghiul expresivității, în faimoasele « șapte minute » din nesfârșitul plan-secvență al finalului, acela în care moare protagonistul. Un final ambiguu, ca și în *Strigătul*: muncitorul Aldo se sinucide sau căderea lui din turn e mai mult o întâmplare? Ziaristul Locke, substituindu-se negustorului de arme (progresist?) Robertson, este omorât printr-un joc al circumstanțelor în care a intrat, sau e conștient și acceptă ca întreaga evoluție a faptelor să-l ducă inevitabil la moarte, adică la sinucidere? Pentru a-și recunoaște implicit înfrângerea, imposibilitatea de a « vedea ». Sau, dobîndindu-și capacitatea de a vedea esențele dincolo de învelișul fenomenelor, admite zădărnicia acestei capcătăi? (În toată jumătatea a doua a colocviului cu Antonioni, răzbuindu-și oarecum colegul din *Blow-up*, operatorul și fotografii berliner Helmut Kissling a tras, foc cu foc, pe ascuns, fotografie după fotografie, dintr-un unghi dificil, în spatele meu. N-aș putea jura, totuși dacă, în mod de asemenea ambiguu — Antonioni și-a dat seama că e fotografiat, acceptînd tacit, sau n-a știut nimic, ceea ce oricum a determinat un spor de « polisemie » a întrevederii noastre).

Întrebat de procedeul folosit în realizarea — laborioasă: circa 11 zile — a extraordinarei secvențe continui de șapte minute fără nici o tăietură, Antonioni se însuflește dintrodată. Îi e foarte plăcut să discute despre mijloace, procedee și tehnici de lucru, îl pasionează noutățile, invențiile și perfecționările, îmi descrie cu entuziasm o cameră de luat vederi de 35 mm. care reglează, « modelează » chiar, dinăuntru, culorile. Apoi, îmi cere hîrtie și stilou și îmi desenează schema procedeului atît de învăluit pînă acum în mister, al secvenței « hotel Gloria din Osuna ». Bineînțeles, își însoțește desenul cu explicații verbale: din nefericire, nu mi le-am notat, cu timpul mi s-au șters din memorie, și schița cu dedicație a lui Antonioni — produsă în aceste pagini — a rămas ca un cadru dintr-un film vorbit căruia l s-a pierdut coloana sonoră. Adevărul adevărat e că atunci, la Tașkent, eu am fost atît de fascinat de personalitatea simplă, modestă, aproape umilă, a lui Michelangelo Antonioni, încît am preferat să-i urmăresc chipul și timbrul personal al vocii și să-i pierd șirul vorbelor. Nu-mi pare, totuși, rău, fiindcă mi s-a imprimat în minte singulara expresie de duioșie, de afectuoasă tristețe, a acestui mare poet al filmului de totdeauna și de pretutindeni, fața lui de copil care și-a iubit vremea, dar pe care vremea l-a certat, deseori pe nedrept, numai pentru că a încercat să-l pătrundă, să-l afle taina.

Cunoașterea (poetică, artistică): iată misiunea pe care și-a asumat-o, cinematografic, Antonioni. Dar aidoma fotografului Thomas din *Blow-up* (Toma necredinciosul?), aidoma corespondentului de televiziune Locke din *Profesiunea: reporter* — tipici « confesori publici », prin meserie, ai opiniei contemporane —, cineastul a fost pedepsit pentru propria sa curiozitate, ieșită din comun, de excepție. În lumea pe care o investighează Antonioni, cunoașterea adevărului — se pare — nu este lucrul cel mai important, dîmpotrivă, o asemenea cunoaștere produce jenă, turbură huzururi și inerții, e socotită inoportună.

Neumanistul Michelangelo Antonioni, sensibil și pasionat, dar și riguros martor și participant la istoria omenirii din secolul nostru, își continuă, perturbabil, aventura. Aventura (și drama) cunoașterii realității sociale, dublate, aproape determinate de aventura, simultană și consubstanțială, a mijloacelor sale de expresie. Pe bună dreptate, Aristarco își încheie astfel cronica la acest film: « Numai analizînd mijloacele de expresie din *Profesiunea: reporter* ne putem da seama că pentru Antonioni « realitatea primă » nu mai e suficientă; că pe el îl interesează astăzi nevoia de a revela acea « realitate secundă », ascunsă, adică « epifanică », ce constituie structura, noua « trebură de a fi » a cinematografului său; și, prin urmare, și lexicul formal, soluțiile tehnice și expresive atît de îndrăznețe și de avansate, pre-

mergătoare la acest regizor, sunt « epifanice », nu se sesizează, adică, imediat, ci au capacitatea de a dezvălui un altceva ce nu e imediat perceptibil ». Antonioni nu e desigur un regizor marxist în sensul deplin al termenului; cu toate acestea, puțini sunt acela ca el, care marxiști nu sunt dar care să tindă, poate în mod chiar incoștient, spre marxism ».

Antonioni surprins ca în *Blow-up*, pe
furiș, în două ipostaze, de fotograful Helmut Kipling



MICHELANGELO ANTONIONI

PROFESIUNEA: REPORTER

Dialogurile filmului

Pentru o mai clară și mai eficace înțelegere a dialogurilor din scenariul lui Mark Peploe, Peter Wollen și Michelangelo Antonioni, rezumăm, înainte, subiectul filmului *Profesiunea: reporter*, considerat de Alberto Moravia ca fiind « cel mai riguros și mai esențial dintre filmele lui Antonioni ».

Reporter și corespondent renumit al televiziunii engleze, David Locke dobândește treptat conștiința zădărnicei profesiei sale și a falimentului relațiilor cu soția sa, Rachel. Cu ocazia unui reportaj într-un stat african, el încearcă inutil să stabilească legătura cu conducătorii unui grup revoluționar în luptă împotriva forțelor guvernamentale. În hotelul său, face cunoștința lui David Robertson, o persoană ale cărei îndeletniciri par pe cât de misterioase, pe atât de bănoase. Asemănarea fizică dintre Robertson și Locke nu trece neobservată de acesta din urmă. Robertson moare, de infarct, și Locke întrevede posibilitatea de a-și schimba identitatea și de a-și crea un nou punct de plecare în viață. Își însușește efectele și bunurile lui Robertson, lipește propria sa fotografie pe pașaportul mortului și încunoștințează autoritățile locale. Mort din punct de vedere oficial, David Locke se întoarce la Londra, unde ziarele l-au și anunțat decesul. În drum spre locuința sa, Locke observă o tină, absorbită în lectura unei cărți. Acasă, el descoperă un bilețel adresat soției sale, Rachel de iubitul acesteia, Stephen, iar pe pat, o scurtă știre necrologică, încercuită cu creionul roșu. Fără să știe prea bine ce să facă și cum să se descurce cu noua identitate, David Locke își aduce aminte că bilețul de avion al lui Robertson era valabil până la München: se duce acolo. Continuând ceea ce nu e, încă, decât joacă, deschide căsuța-depoziț rezervată de Robertson la aeroport și găsește un plic cu un catalog de arme. Apoi, plimbându-se la întâmplare și intrând într-o biserică, este contactat de Achebe, un revoluționar african emigrant în Germania occidentală. David îi predă plicul: Achebe se declară mulțumit și-i arată recunoștința pentru sprijinul adus cauzei sale, înmînându-i o importantă sumă de bani. Restul de bani îi va fi

vărsat la Geneva. Cît despre următoarea întîlnire, ea va trebui să aibă loc la Barcelona. Între timp, la Londra, producătorul lui David, Martin Knight pregătește — pentru televiziune — montajul unei emisiuni neterminate a lui Locke. Rachel e intrigată de aceste documente și hotărăște să cerceteze împrejurările morții soțului său; ea îl convinge pe Martin să plece la Barcelona, unde i-a fost semnalată prezența unui oarecare Robertson, ultima persoană care l-a văzut pe David în viață. La rîndul său, David descinde la hotelul Oriente din Barcelona, în vederea întîlnirii plănuite. Cît pe ce să dea peste Martin. Ca să scape de el, se amestecă printre vizitatorii Palatului Guelle și o reîntîlnește pe fata din parcul Londrei. Se apropie de ea și-i mărturisește dorința de-a se elibera de propriul său trecut. Fata îl ajută să fugă, în timp ce Martin va trebui să se întoarcă la Londra fără rezultat. Rachel, care s-a întîlnit cu ambasadorul african, a primit efectele lui David și a găsit pașaportul cu fotografia lui Robertson. În același timp, David continuă itinerarul lui Robertson, dar la San Ferdinando nimeni nu vine la întîlnire, David neștiind că Achebe și oamenii din rețeaua acestuia au fost înlăturați, arestați. La Barcelona, Rachel cere intervenția poliției. Din pricina unei neînțelegeri, fata din parc e condusă la Barcelona, dar David nu se neliniștește: ea se întoarce după cîteva ceasuri și pleacă amîndoi la Almeria. Rachel îl zărește o clipă, după cum îl recunoaște și unul din agenții guvernului african. David izbuteste să scape de urmărirea unor polițiști din serviciul circulației, dar mașina sa se defectează. A ajuns, acum, la ultimul lîman; singura sa șansă e de a dezvălui identitatea exactă a lui Robertson. Se duce la hotelul Gloria din Osuna, unde o reîntîlnește pe fată. David îi destăinuie în ce impas se găsește și o roagă să plece. Rămîne, abătut, întins pe patul de hotel. Dincolo de gratiile ferestrei, vede piața pustie a satului. David este ucis de agenții guvernului african, soția sa, Rachel, sosind prea tîrziu pentru a-l mai putea salva.

[Într-un deșert african]

LOCKE: Vorbești englezește? Est-ce que tu parle français? Încotro? La stînga? Stînga!

COPILUL: Stop ! Stop !

LOCKE: Unde te duci? (Bea. Răsuflare) Cît îmi trebuie ca să ajung acolo?

GHID: Cam vreo patru sau cinci ceasuri.

LOCKE: Și ce-i acolo? O tabără?

GHID: Da, un fel de tabără militară.

LOCKE: Și cîți oameni sînt?

GHID: O să ți se spună cînd ajungi acolo.

LOCKE: Au arme?

GHID: Și asta o să ți se spună, cînd ajungem ... O să ți se spună tot. (Răsuflare) Soldații !

LOCKE (răsuflare): Nu, nu ... nu ...

ARABI (Voci care vorbesc în limba arabă)

LOCKE (Răsuflare)

[Cameră de hotel în Africa]

LOCKE (urlate și gîfîieli): Crîstoase ! (plinge) Hm, apă ...

CAMERIST: Da, domnule, vă rog ...

LOCKE (din off): Intră.

CAMERIST: Monsieur, apa.

LOCKE: Mulțumesc. Pune-o pe masă.

CAMERIST: Da, domnule.

LOCKE: N-aveți săpun !
CAMERIST: N-avem, domnule.
LOCKE: Săpun: ioc ! Robertson ! (Tușește)
CAMERIST (din off): Alo !
LOCKE: Ascultă, aş vrea să ştiu cind pleacă primul avion . . .
CAMERIST (din off): Sînt două zboruri pe săptămînă. Următorul avion pleacă peste trei zile.
LOCKE: Bine !
LOCKE (din off): Intră.
ROBERTSON (din off): Scuzaţi, vă deranjez ? Am văzut lumina aprinsă la dumneavoastră şi . . . m-am gîndit că am putea să bem ceva împreună !
LOCKE (din off): Cum să nu, poftim, poftim. Ne-am văzut în avion, cred. Aduc paharele !
ROBERTSON (din off): Mă numesc Robertson, David Robertson. Am nimerit pentru prima oară în partea asta a Africii. Dumneavoastră o cunoaşteţi bine ?
LOCKE (din off): Nu, n-am mai fost niciodată aici. Sînt reporter. Mă numesc Locke.
ROBERTSON: Nu cumva sînteţi David Locke ?
LOCKE: Ba, da.
ROBERTSON (din off): Ah, am citit multe articole de-ale dumneavoastră. Încîntat de cunoştinţă. Vă aflaţi aici pentru o corespondenţă specială ?
LOCKE (din off): Adun material pentru un documentar despre Africa, şi, cu voia lui Dumnezeu, am terminat. « Aproape » terminat.
ROBERTSON (din off): Ce vă lipseşte ?
LOCKE (din off): Oh, aş vrea să mă pun în legătură cu partizanii . . . Se duc lupte nu prea departe de aici. Au arestat nişte străini. Aţi auzit, poate ?
ROBERTSON (din off): Da.
LOCKE (din off): În orice caz, cred că am nimerit o pistă greşită.
ROBERTSON (din off): Nu prea sînt multe piste pe-aici. (Ride)
LOCKE (din off): Nu cumva sînteţi ziarist şi dumneavoastră ?
ROBERTSON (din off): Nu, nu . . . eu mă aflu aici pentru afaceri.
LOCKE (din off): Afaceri ? Într-un prăpădit de loc ca ăsta ?
ROBERTSON (din off): Deh, în ultimii ani am fost într-o mulţime de locuri . . . încît toate mi se par la fel. E frumos aici, nu găsiţi ?
LOCKE: Frumos ? Nu ştiu !
ROBERTSON: Totul e atît de nemişcat ! Ca într-un fel de aşteptare.
LOCKE: Îmi pareţi ciudat de poetic pentru un om de afaceri.
ROBERTSON: Credeţi ? Deşertul nu vă dă aceeaşi senzaţie şi dumneavoastră ?
LOCKE: Nu. Eu prefer oamenii-peisajelor.
ROBERTSON: Locuiesc destul oameni şi în deşert !
LOCKE (din off): Aveţi familie ?
ROBERTSON: Nu, n-am familie, n-am nici prieteni. Doar cite o ocupaţie . . . inclusiv boala de inimă . . . De fapt, n-ar trebui să beau. Mai bem un whisky ?
LOCKE: De ce nu ? Şi-acum, ce-o să faceţi ?
ROBERTSON: Oh, cred că am să continui să cutreer lumea. Sînt un globe-trotter . . . iau viaţa aşa cum vine ! Pentru dumneavoastră îmi închipul că e altfel !
LOCKE (din off): Da . . . altfel.

ROBERTSON: Dar și dumneavoastră trebuie să fi călătorit destul !

LOCKE: Da, desigur.

ROBERTSON (*din off*): Cunoașteți Umbabene? (*Rid*) Pun pariu că n-ați fost niciodată acolo.

LOCKE: Nu.

ROBERTSON (*din off*): Un loc oribil . . . Aeroporturi, taxiuri, hoteluri ! . . . În fond, toate locurile sînt la fel.

LOCKE: Nu sînt de acord. Noi sîntem cei care rămînem aceiași. « Traducem » fiecare situație, fiecare experiență, după aceleași coduri vechi. În felul acesta, ne condiționăm.

ROBERTSON (*din off*): Sîntem niște animale cu deprinderi ! Asta vreți să spuneți ?

LOCKE: Mai mult sau mai puțin ! În fond, oricît ne-am strădui, e foarte greu să ne desbărăm de deprinderile noastre. Să luăm, de exemplu, felul în care vorbim cu oamenii ăștia . . . felul în care ne purtăm cu ei . . . totul . . . totul e greșit. Vreau să spun, cum ar trebui să le cîștigăm încrederea ? Dumneavoastră știți ?

ROBERTSON (*din off*): Adevărul e acesta, domnule Locke: dumneavoastră lucrați cu cuvintele . . . cu imaginile . . . lucruri vagi. Eu, în schimb, vin aici cu mărfuri, lucruri concrete. Și sînt imediat înțeles.

LOCKE (*din off*): Așa e. Așa trebuie să fie. Și de aici, încotro vă duceți ?

ROBERTSON (*din off*): Oh . . . la Londra, cred, și pe urmă, la München, poate. Așa, fără vreo rațiune. Numai pentru a revedea locuri cunoscute. De trei ani n-am mai fost la Londra.

LOCKE (*răsuflare*)

CAMERIST: Domnule ? !

LOCKE: Ăla care stă la numărul unsprezece. A murit.

DIRECTOR: Domnul Locke ?

LOCKE: Robertson.

DIRECTOR: Ah, da. . . așa e. Clientul de la numărul unsprezece. E domnul Locke.

LOCKE: Da, David Locke.

DIRECTOR: Da, exact.

LOCKE: Cred că era un ziarist.

DIRECTOR: Desigur, e o problemă. Doctorul nu e aici acum și primul avion sosește peste trei zile. Ce-am putea face, domnule Robinsin ?

LOCKE: Pe mine. . . pe mine mă găsiți aici, afară. . .

DIRECTOR: Domnule Robertson ! Domnule Robertson ! . . . A murit, domnule Robertson.

LOCKE: Și-acum, ce-aveți de gînd să faceți ?

DIRECTOR: Trebuie să-l îngropăm chiar azi. Înțelegeți, cu căldura asta nu putem aștepta ! Există niște norme. E foarte trist !

LOCKE: Așa-l.

DIRECTOR (*din off*): Știți cumva dacă domnul Locke era un om religios ? Aici, pe aproape, este o mislune catolică. . . Credeți că. . .

LOCKE: Sînt sigur că ar fi cît se poate de bine !

POLIȚIE (*Voce în limba țării*)

DIRECTOR (*Voce în limba țării*)

[Redacție TV — Londra]

REPORTER: Dosarul David Locke? Da, așteaptă.

CRAINIC: Martin Knight. Dumneavoastră l-ați cunoscut pe David, poate mai bine decât noi toți. (din off) Mi se pare că lucra în Africa la o corespondență de televiziune pentru dumneavoastră!

KNIGHT: Da, de fapt... Dar înainte de toate... aș vrea să exprim, aș vrea să spun cât de mult m-a îndurerat vestea morții sale... A fost atât de neașteptată. Era încă foarte tânăr...

CRAINIC (din off): Dacă v-aș cere să rezumați în câteva cuvinte ce anume făcea din David un ziarist atât de calificat, dumneavoastră ce ați răspunde?

KNIGHT (din off): Înainte de toate, aș zice că asta depinde de «back-groundul» său... Faptul că se născuse în Anglia, dar crescuse în America... îi dădea o altă perspectivă asupra lucrurilor... un fel de detașare. Și pe urmă, un spirit de observație cu adevărat extraordinar...

STUDENTI (voci în limba țării africane)

[Apartament Locke, la Londra]

(Insert bilet: «Unde ai fost? Măine seară, la Ossington Street. Te iubesc. Sărutări. Stephen».)

[Aeroport München]

NEMȚI (în limba germană)

FATA DE LA SOCIETATEA «AVIS»: Plecați în concediu?

LOCKE: Mai mult sau mai puțin.

FATA «AVIS»: Unde vreți să lăsați mașina?

LOCKE: Nu știu.

FATA «AVIS»: Unde plecați?

LOCKE: Încă nu m-am hotărât.

FATA «AVIS»: Aveți alci agențiile noastre. Alegeți.

LOCKE: Iugoslavia... am să mă duc în Iugoslavia.

FATA «AVIS» (din off): Dubrovnik?

LOCKE: Da, Dubrovnik. E un oraș frumos!

FATA «AVIS»: Pe cât timp?

LOCKE: Pe tot restul vieții!

FATA «AVIS»: De ce nu vă cumpărați o mașină nouă? Mulțumesc. Poftim.

LOCKE: Mulțumesc.

FATA «AVIS»: Cu plăcere.

(Voci în limba germană la un difuzor)

[Biserică — München]

(Voci în limba germană: a preotului, ale enoriașilor și ale mirilor)

LOCKE (ride)

UN BĂRBAT: Domnul Locke?

LOCKE (ride): Vă place focul? (Ride) Haha!

[Flash-back]

RACHEL: David! David! Ce naiba spul? Ai înnebunit?

LOCKE: Da. Rachel! Unde te duci?

[München]

UN NEAMȚ (din off): Domnule Robertson? Domnule Robertson? (In cadru) S-a întâmplat ceva la aeroport? Eram înțeleși să ne vedem acolo, nu vă amintiți?

LOCKE: Ah, da... Îmi pare rău... m-am zăpăcit în învălmășeala aceea...

UN NEAMȚ: Atunci, vă convine să stăm de vorbă acum?

LOCKE: Să stăm de vorbă? Da, cred că da... sigur că da...

UN NEAMȚ: Acesta e domnul Achebe.

ACHEBE: Enchanté. Vă sîntem recunoscători pentru ajutorul dumneavoastră, domnule Robertson. Ați riscat mult pentru cauza noastră.

UN NEAMȚ: Ați reușit să ne procurați tot ce v-am cerut? Aveți documentația?

LOCKE: Ah, documentația? . . . Ah, da, da. . . aruncați-vă o privire și spuneți-mi dacă merge!

ACHEBE: Bine. . . Oh, foarte bine, foarte bine! Ați găsit și puștile « FN ». Păcat de tunurile antiaeriene. Da, bine, foarte bine.

LOCKE (*din off*): Sînt bucuros că aveți de toate. Îmi pare rău de armele anti-aeriene. . . dar sper că nu e prea. . . grav.

ACHEBE: Oh, nu. Avioanele lor nu sînt periculoase, deocamdată. (*Din off*) Reușim să le evităm destul de ușor. Problema noastră e ajutorul militar pe care guvernul îl primește din Europa.

LOCKE: Ei, nu e de mirare!

UN NEAMȚ: Iată prima rată, domnule Robertson. Nu vreți să controlați?

LOCKE: Ah, nu, nu e nevoie!

UN NEAMȚ: A doua rată, așa cum am căzut de acord, vă va fi vărsată la Geneva. Știți unde. Iar viitoarea noastră întîlnire va avea loc la. . . la Barcelona. Înțelegerea rămîne neschimbată.

ACHEBE: Am auzit multe despre dumneavoastră, domnule Robertson. Acum pricep că dumneavoastră nu sînteți ca toți ceilalți. . . Dumneavoastră credeți în noi! Asta va fi de mare ajutor pentru poporul nostru. Desigur, dumneavoastră știți că guvernul nostru actual are agenți care ar putea să vă stingherească activitatea. În acest caz, veți căuta să luați contactul cu noi și noi vom face tot posibilul să vă ajutăm.

LOCKE: Mulțumesc.

ACHEBE: Transmiteți salutărilor mele lui Daisy.

LOCKE: Cui?

ACHEBE: Lui Daisy.

LOCKE: Ah.

ACHEBE (*din off*): La revedere.

LOCKE (*din off*): La revedere, la revedere.

ACHEBE (*din off*): Pe curînd.

LOCKE: Oh, doamne! Pardon. . .

[Studioul TV — Londra]

KNIGHT (*din off*): Ne vedem acolo. . . la patru. Mulțumesc. Salut, Rachel. . .

RACHEL: Iartă-mă că am intrat așa. . .

KNIGHT: Asta-i bună, poftim. . .

RACHEL: Pot să mă uit?

KNIGHT: Cum să nu! Vino aici, șezi! la scăunelul celălalt. Stai bine?

RACHEL: Da, da, mulțumesc.

LOCKE (*din off: interviu, bandă sonoră a reportajului TV*): Domnule Președinte, ne puteți spune ceva despre recentele arestări de cetățeni străini?

PREȘEDINTELE NEGRU: Treaba se află în mîinile judecătorilor. Stă în puterea tribunalelor să hotărască în această privință.

LOCKE (*din off*): Frontul unitar de eliberare mai controlează ținuturile din nord? Cu alte cuvinte, partizanii mai luptă încă?

PREȘEDINTELE: S-ar putea ca, de data aceasta, terminologia oficială să corespondă faptelor reale. Iar faptele sînt următoarele: situația a devenit normală. În-

lectualilor și ziariștilor le place să facă publicitate lucrurilor acestora, pentru a le da o aparență de miez politic, dar. . .

KNIGHT : Ajunge, nu? Cine știe cite interviuri de-ale lui David ai văzut. E în ordine, mulțumesc. Du-te să iei masa ! . . . Așadar, mulțumesc, că ai venit. Ce zici de ideea mea?

RACHEL : Un « medalion » David?

KNIGHT : Da.

RACHEL : De ce vrei să-l faci?

KNIGHT (*din off*) : O aducere aminte. . .

RACHEL : Așa-i.

KNIGHT (*din off*) : Și pe urmă, cred că merită să adunăm tot materialul pe care l-a filmat. . . (*in cadru*) Nu s-ar zice că ești prea entuziasată.

RACHEL : Nu, nu e asta ! Vreau să spun că. . . Știi. . . reportaje, interviuri . . . David nu prea era o excepție ! (*din off*) Am fost și eu la interviul ăsta. M-am dus să-l văd. N-am rămas decît o zi. N-aș vrea să-ți par nelolială. . . dar el accepta prea multe lucruri. În ultimii doi ani n-am fost chiar atît de apropiată. . . Nu știi de ce îți vorbesc așa ! Iartă-mă. (*din off*) Sper că o să faci filmul.

KNIGHT (*din off*) : Te iubea?

RACHEL : Da, cred că da. Dar nu reușeam să fim fericiți !

PREȘEDINTELE (*din off*) : Problema aceasta nu se mai pune. Luptele (*in cadru*) au luat sfîrșit. (*din off*) Au mai rămas doar vreo două sute de arme în mîinile unor bandiți de drept comun. . .

LOCKE (*din off*) : Partidul de opoziție va fi autorizat să-și prezinte candidații la viitoarele alegeri?

PREȘEDINTELE : Nu există opoziție. Noi sîntem o țară unită !

LOCKE : Credeți că. . .

PREȘEDINTELE : Am certitudinea absolută că națiunea aceasta va avea un mare viitor.

RACHEL : David !

LOCKE : Da.

RACHEL : Ne vedem peste o jumătate de ceas.

LOCKE : Bine ! Nu ți-a plăcut, așa-l?

RACHEL : Nu. Tu te pui într-o situație reală, dar pe urmă nu porți un dialog real. De ce nu i-ai spus insului aceluia că e un. . .

LOCKE : Un mincinos?

RACHEL : Da.

LOCKE : Da, știu. Dar astea-s regulile !

RACHEL (*din off*) : Nu-mi place faptul că tu le respecți !

LOCKE : Atunci, de ce-ai venit?

LOCKE : Da. . . Alo, « Avis »? Vorbește Robertson. Oh, da, salut, ce mai faci? Da. . . dar nu mai vreau să plec în Iugoslavia. Nu, nu, mă duc la Barcelona. În mod sigur, pentru tot restul vieții mele. . . Da, și dumneavoastră la fel. Mulțumesc. Salut. . .

AFRICANI (*voci în limba originală*)

[*Cabînd teleferic — Barcelona*]

LOCKE : Hei, por favor !

MANIPULANT : Es bonito, verdad ! Frumos, nu-l așa?

LOCKE : Se puede.

[*Parc — Barcelona*]

LOCKE : Mă numesc Robertson. Aștept o persoană care nu s-a arătat încă. . .

BĂTRÎN (*Ride*): Niños. Oh, de-ați ști câți am văzut crescînd ! Unii oameni, cînd se uită la copii, își imaginează o lume nouă. Eu, în schimb, cînd mă uit la ei, nu văd decît obișnuita, vechea tragedie care reîncepe și se repetă mereu. Nu izbutesc să se desprindă de noi. Ce plictiseală ! Deh.

LOCKE (*din off*): Unde ai învățat să vorbești englezește ?

BĂTRÎN (*din off*): Vreți să vă povestesc viața mea ?

LOCKE: Da.

BĂTRÎN: Bine. Într-o zi, foarte departe de aici. . .

[Apartament — Rachel — Londra]

KNIGHT: Iartă-mă ! Nu m-am gîndit că ți-ar putea face rău. Lucrurile lui David au sosit ?

RACHEL: Nu. Mi s-a telefonat că va mai fi nevoie de o săptămînă. . . Închipe-ți că. . .

KNIGHT: Ei, da !

RACHEL: M-au întrebat dacă-l cunosc pe unul Robertson. S-ar părea că locuia la același hotel cu David. Poți să-i dai de urmă ?

KNIGHT: Am să încerc.

RACHEL: Aș vrea să-i vorbesc.

KNIGHT: Și eu.

[Locuința Stephen]

STEPHEN (*din off*): De ce nu încerci să uiți totul ?

RACHEL: Ai dreptate, știu că e o prostie. Înainte, nu-mi păsa cîtuși de puțin. Dar acum că a murit, nu știu de ce, mă interesează. Poate că-mi formasem o părere greșită despre el.

STEPHEN (*din off*): Dacă te străduiești (*în cadru*) poate reușești să-l născociți din nou ! (*Răsuflare*)

RACHEL: Cu Martin Knight, vă rog. . . Cînd ? Ah, da ? Rachel Locke. . . Da. . . Ah, foarte bine ! De unde ați aflat ? De la «Avis» ? Hotel «Oriente». Mulțumesc. (*din off*) Îmi dați de știre dacă aflați ceva nou.

STEPHEN: Cui i-ai telefonat ?

RACHEL: Lui Martin. . .

STEPHEN: Și ?

RACHEL: A plecat azi dimineață la Barcelona. Poate că l-a găsit pe Robertson.

STEPHEN: Îl mai cauți și-acum ?

RACHEL: Da.

[La Hotel «Oriente»]

LOCKE: Gracias, señor. . .

PORTARUL: Olga, Señor. . .

TURIȘTI (*Voci în diferite limbi, în hall*)

[Clădire Gaudi — Barcelona]

LOCKE: Iertați-mă. Încercam să-mi amintesc ceva.

FATA: Ceva important ?

LOCKE: Nu ! Ce-i asta, știți ? Am intrat aici din întîmplare.

FATA: Omul care a construit clădirea aceasta a murit călcat de tramvai.

LOCKE: Cine-a fost ?

FATA: Gaudi ! Veniți. A construit casa pentru un negustor de catifea. Salonul acesta era folosit pentru concerte. Wagner.

LOCKE: După dumneavoastră, era un nebun ?

FATA: Cum de ai intrat aici din întîmplare ?

LOCKE: Am fugit de cineva.

FATA: Aha... de cine?

LOCKE: Am avut senzația că mă filează cineva, cineva care ar fi putut să mă recunoască.

FATA: De ce?

LOCKE: Nu știu.

FATA: Bun, eu nu pot să te recunosc. Cine ești?

LOCKE: Uite. Cîndva am fost altul, dar am făcut un schimb. Dar de tine, ce-mi spui?

FATA: Ce să-ți spun, că mă aflu la Barcelona și că vorbesc cu cineva (*din off*) care ar putea să fie altcineva. Eram cu un grup, dar cred că celelalte edificii ale lui Gaudi am să le văd de una singură.

LOCKE: Pe toate?

FATA: Sunt locuri bune de ascunzătoare. Depinde, cît timp ai.

LOCKE: Trebuie să plec azi... după masă.

FATA: Sper că o să reușești! În fiecare zi dispare cîte cineva.

LOCKE: De fiecare dată cînd cineva iese dintr-o cameră...

FATA: La revedere.

[Birou închirieri automobile]

SECRETARA: Pot să vă dau altă mașină, domnule Robertson? Asta are nevoie de revizie.

LOCKE: Bine, dați-mi altă mașină, numai să fie spațioasă.

SECRETARA: Apropo, domnule Robertson, am aici un mesaj pentru dumneavoastră.

LOCKE (*din off*): Ce anume?

SECRETARA: Un mesaj. De la un oarecare domn Knight.

LOCKE: Nu poate fi pentru mine.

SECRETARA: Nu, nu e o greșală. Poftim. A spus că nu vă cunoaște... dar vă roagă să intrați în legătură cu el. Locuiește la Hotel « Oriente ». Hotelul dumneavoastră, nu?

SECRETARA (*din off*): V-ar conveni un Seat 125?

LOCKE: La naiba! Sunteți sigură că domnul acesta a spus că nu mă cunoaște?

SECRETARA (*din off*): Cît se poate de sigură, domnule Robertson.

LOCKE: Bine, mulțumesc. Nu cred că o să-mi trebulască altă mașină. Îmi pare rău.

[În hallul unei clădiri Gaudi]

LOCKE: Usted ați văzut una muchacha înaltă, așa? Oh...

PORTAR: Oh, rubla? Roșcată? Cu părul tăiat scurt, cortado?

LOCKE: Da, da. Cu părul cortado.

PORTAR: Da, mira... mira, veniți por aquí, por favor. Aquí esta ascensorul. ... quinto piso... etaj cincl.

LOCKE: Quinto?

PORTAR: Da, por aquí...

LOCKE: Gracias, señor.

PORTAR: De nada.

FATA (*din off*): Hei! Te-ai hotărît să nu mai dispari?

LOCKE: Nu. Tocmai de-aceea am venit. M-am gîndit că mă poți ajuta.

FATA: Și cum să te pot ajuta?

LOCKE (*din off*): Cum mă poți ajuta? O să îți se pare absurd, pentru că nu pot să-ți explic (*în cadru*) dar cineva mă urmărește.

FATA (*din off*): Un altul?

LOCKE: Nu, tot ăla. . . o persoană pe care nu vreau s-o întâlnesc. Am cumpărat o mașină.

FATA: Ah?

LOCKE: De mîna a doua. . . a treia. . . Vreau să plec din Barcelona, dar mai întâi trebuie să-mi iau valiza, lucrurile mele de la hotel.

FATA: Nu mi se pare o treabă prea grea.

LOCKE (*din off*): Da, dar poate că ăla mă așteaptă.

FATA: Aha. Și de aceea, vrei ca eu să mă duc să iau bijuteriile și documentele secrete?

LOCKE (*ride*): Da. Îți dau cheile mașinii, pașaportul meu și două mii de pesetas. Nu știu, zău, cui să-i pot cere lucrul acesta.

FATA: Okay.

[Hotel « Oriente »]

FATA: L'addition du 17, s'il vous plait.

PORTAR: Oui, madame. Cinq cent quinze pesetas, s'il vous plait. Merci.

(*din off*) Six cent. . . sept cent. . .

FATA: Gracias.

PORTAR: De nada.

KNIGHT (*din off*): Iertați-mă, iertați-mă, aș putea să vă vorbesc o clipă?

FATA: Despre ce e vorba?

KNIGHT: Vedeți, n-aș vrea să vă deranjez. . . dar am auzit că sînteți prietenă cu David Robertson.

FATA: Cu cine?

KNIGHT: Cu David Robertson.

FATA: Da, îl cunosc, dar dumneavoastră cine sînteți?

KNIGHT: Încerc cu disperare să-l găsesc. . . Credeam că poate dumneavoastră știți unde se află, mi s-a spus că dumneavoastră l-ați retras bagajele.

FATA: Da.

KNIGHT: Oh, iertați-mă. Mă numesc Martin Knight. Sunt. . . un producător de televiziune englez. Am venit pînă aici ca să-i vorbesc, dar nu reușesc să dau de el.

FATA: Ah, da? Atunci, vă conduc eu.

KNIGHT: Într-adevăr? Sunteți foarte amabilă. Mulțumesc. I-am lăsat un bilet și la « Avis », dar după cît se pare trebuie să fi fost o neînțelegere la mijloc.

FATA: Hm, parc-am auzit ceva. . . De ce nu mă urmați cu un taxi? Trebuie să iau pe cineva cu multe valize.

KNIGHT: Oh, cum să nu. Da, da, mulțumesc din suflet. . . sînteți foarte amabilă. Vreți să mă așteptați o clipă. . .

LOCKE: A mers greu?

FATA: Nu!

LOCKE: Mulțumesc. . .

FATA: Să mergem.

LOCKE (*din off*): Ală-l valiza ta?

FATA: Ooooh. . . Pot să-ți pun o întrebare, acum?

LOCKE: Pune-o. . .

FATA: Una singură, aceeași. De ce anume fugi?

LOCKE: Întoarce-te și privește înapoi! Fug de toate. De nevastă-mea, de casă, de un fiu adoptiv, (*din off*) de o slujbă bună, (*din off*) de toate. În afară de cîteva năravuri proaste de care nu pot să mă desbar!

FATA: Și cum ai reușit?

LOCKE (*din off*): A fost o întâmplare. Au crezut cu toții că am murit. Și i-am lăsat să creadă.

FATA: Sigur că e greu de explicat, nu?

LOCKE: Acum cred că am să fac pe ospătarul la Gibraltar.

FATA (*din off*): Ce banal...

LOCKE (*din off*): Atunci, pe romancierul la Cairo?

FATA: Ce romantic.

LOCKE (*din off*): Pe traficantul de arme.

FATA: Nu cred.

LOCKE: Și când colo, chiar asta cred că sînt.

FATA (*din off*): Atunci, depinde de partea cui ești...

LOCKE: Da! Am vîndut cinci mii de grenade, nouă mil de puști și o mare cantitate de muniție unor oameni care duc o luptă secretă într-o parte oarecare a lumii.

FATA: Îmi place.

LOCKE: Așa, îți place? (*din off*) Îți place?... Și tu cine ești?

FATA: Sînt o turistă... devenită gardă de corp...

LOCKE: Uf...

FATA: Studiez arhitectura...

LOCKE (*din off*): Studiezi arhitectura!

FATA: Da.

LOCKE (*din off*): Ce impresie crezi că faci cînd (*în cadru*) intri într-o încăpere pentru prima oară?

FATA (*din off*): Ei, bărbații se uită la mine... se gîndesc că nu-s chiar atît de rău făcută... (*în cadru*) nici un mister. Înveți o mulțime de lucruri făcînd valiza oamenilor.

LOCKE: Da, e ca și cum ai asculta o convorbire telefonică pe ascuns.

[Hall hotel]

LOCKE: Buenas tardes.

PORTAR: Quiere usted, señor?

LOCKE: Una camera... habitacion...

PORTAR (*din off*): Muy bien, señor. Benjamin, recoje las maletas del coche.

LOCKE (*din off*): Gracias. (*din off*) Buenas noches.

FATA (*din off*): I doo you feel-happy...

LOCKE: Hmmmm...

FATA Domnul acela zicea că-l caută pe David Robertson.

LOCKE: Cine?

FATA: Ăla care te urmărea.

LOCKE: Altceva?

FATA: Nimic. A zis că e de la televiziune: un producător. Voia să stea de vorbă cu tine despre un prieten de-al lui. Asta-l tot. Al o întîlnire cu Melina la ora trei în ziua de 10 septembrie. Nu uita! În Plaza de la Iglesia, la San... San Ferdinando. Și încă o întîlnire, a doua zi, într-un loc numit Osuna. Cu Daisy.

LOCKE: Osuna.

FATA: Da. La hotel « Gloria ». O fi tare pitoresc!

LOCKE: Nu cred că mă duc.

FATA: Păcat: toate fetele astea. Lucy, Melina, Daisy... Și încă o dată Daisy. S-ar părea că Daisy e preferata ta!

LOCKE (*din off*): Eu cred că Daisy asta e un bărbat!

FATA: Un bărbat?
LOCKE (*din off*): Da.

[Retrospecție]

LOCKE (*din off*): Ieri, când am sosit în sat, mi s-a spus că dumneavoastră ați fost educat ca să deveniți vrăjitor. Nu e cam ciudat pentru un om ca dumneavoastră, care ați petrecut mulți ani în Franța și în Jugoslavia? ! Toate acestea nu au schimbat atitudinea dumneavoastră față de anumite obiceiuri tribale? Nu vi se par false, acum, sau chiar greșite pentru trib?

VRĂJITOR: Domnule Locke, aș putea să vă dau răspunsuri cu totul exhaustive la aceste întrebări. . . dar nu cred că ați putea învăța cine știe ce din răspunsuri. Întrebările dumneavoastră dezvăluie mult mai multe lucruri despre persoana dumneavoastră decât răspunsurile mele despre mine !

LOCKE (*din off*): Le-am pus cu perfectă bunăcredință !

VRĂJITOR: Domnule Locke, putem purta o discuție, dar cu condiția să nu fie vorba doar despre ceea ce dumneavoastră credeți că e sincer, ci și despre ceea ce eu consider că e cinstit.

LOCKE (*din off*): Da, desigur, dar. . .

VRĂJITOR (*din off*): Acum, dacă doriți, să trecem la interviu. Îmi puteți pune aceleași întrebări ca mai înainte !

[Studio TV — Londra]

KNIGHT: Totul e în ordine?

ASISTENTUL: Da, în perfectă ordine.

KNIGHT: Salut.

RACHEL: Martin, în sfârșit.

KNIGHT: Rachel. . . bună. Am. . . am încercat să-ți telefonez.

RACHEL: Voiam să mai văd. . .

KNIGHT: Ce anume?

RACHEL: Pe David, aici.

KNIGHT: Ah, da. . . da. . .

RACHEL (*din off*): Cum a mers?

KNIGHT (*din off*): Dispărut.

RACHEL: Cine? Robertson?

KNIGHT: Parcă îi era frică de ceva.

RACHEL: Frică?

KNIGHT: Da. Nu reușesc să înțeleg de ce. Ar trebui să intrăm în legătură cu ambasada. Poate că ăia știu mai multe decât noi !

RACHEL: De fapt !

KNIGHT: Ce spui?

RACHEL: Mă duc să iau bagajele lui David de la el. . .

[Ambasadă africană la Londra]

DIPLOMAT: Intră !. . . Doamnă Locke. Bună seara. . . Vă rog, luați loc. . .

RACHEL: Mulțumesc.

DIPLOMAT: Doamnă Locke, din partea guvernului meu vă exprim sincere con-

doleanțe.

RACHEL: Mulțumesc.

DIPLOMAT: Aici sînt efectele personale ale soțului dumneavoastră. . . Prin urmare, din cercetările dumneavoastră. . . știu că aveți nevoie de informații despre domnul Robertson. David Alfre Robertson.

RACHEL: Da. Puteți să mă ajutați? Probabil că a fost ultima persoană care (*din off*) a stat de vorbă cu soțul meu.

DIPLOMAT: Robertson este implicat într-un trafic ilegal de arme în țara noastră.

RACHEL (*din off*): Trafic de arme? Să-l fi ucis el pe soțul meu?

DIPLOMAT: Nu. Raportul medical e clar. Soțul dumneavoastră a murit de infarct.

RACHEL (*din off*): Soțul meu știa (*în cadru*) cine e?

DIPLOMAT (*din off*): Nu, nu cred. Robertson avea relații cu frontul unitar de eliberare... (*în cadru*) o mișcare, să zicem, cam radicală. Un oarecare Achebe, un ins periculos (*din off*) și nu prea deștept. În orice caz, Robertson a dispărut.

RACHEL: Dar se afla la Barcelona.

DIPLOMAT: Când a fost văzut acolo?

RACHEL: Acum trei zile.

DIPLOMAT: Și aveți de gând să-l căutați în continuare?

RACHEL: Da.

[Retrospecție hotel în Africa]

ROBERTSON (*din off*): De trei ani n-am mai fost la Londra.

LOCKE (*din off*): N-ar fi oare frumos dacă am reuși să uităm pe unde am fost? Să uităm tot de se întâmplă... să aruncăm totul, zi cu zi...

ROBERTSON (*din off*): Din păcate, lumea nu funcționează așa.

LOCKE (*din off*): Dar nu funcționează nici altfel. Asta-i problema! Ce se întâmplă de partea cealaltă a ferestrei acesteia? Oamenii cred în ceea ce scriu eu. Deoarece se potrivește cu așteptările lor, ba chiar și cu ale mele, ceea ce e mai grav.

ROBERTSON (*din off*): Mde, în India, de exemplu, au... Hei! magnetofonul dumneavoastră...

LOCKE: Ah, da, cred că l-am...

ROBERTSON: Înregistrează...

LOCKE: Da.

[Sat în Spania]

LOCKE: Plaza de la Iglesia. Asta e. Mai bine să merg înainte singur. Nu e nimeni! Ce dracu' faci aici cu mine...

FATA: Care «mine»?

LOCKE (*din off*): Singurul pe care-l cunosc... tot restul... Să mergem să mîncăm... vechiulul «mine» îi e foame...

FATA: Nu.

LOCKE: De ce?

FATA: Pentru că nu mă interesează oamenii care renunță... Sper că o să reușești...

LOCKE: Ce să reușesc?

FATA: Ei!...

LOCKE: Buenas tardes señor... nu vorbesc... hablo con...

FATA: Muchas gracias!

UN BĂRBAT: Ne nada!

LOCKE: Tu crezi în coincidențe?

FATA: Nu mi-am pus niciodată întrebarea.

LOCKE: Înalte, nu le băgam în seamă. Acum le văd peste tot. Vrei să știi ceva?

FATA: Ce?

LOCKE: Eu te-am mai văzut și înainte!

FATA: Unde?

LOCKE (*din off*): La Londra.
 FATA: Și ce făceam?
 LOCKE: Citeal.
 FATA: Atunci, am fost chiar eu.
 LOCKE: Hm!
 FATA: La ce te gîndești?
 LOCKE (*din off*): La nimic. . .
 OSPĂTAR: Scuzați, domnule, e a dumneavoastră mașina albă parcată afară?
 LOCKE: Da, de ce?
 OSPĂTAR: Un polițist îl caută pe proprietar. Să-i spun să vină aici.
 LOCKE: Oh, nu. Vin eu. . .
 POLIȚIST: Este coche es suyo?
 LOCKE: Da.
 POLIȚIST: El permiso de conducir?
 LOCKE: Que pasa?
 POLIȚIST: Tengo orden de encontrar un coche americano blanco matriculado en Madrid.
 LOCKE: Nu înțeleg.
 FATA: Caută o mașină albă cu număr de Madrid.
 LOCKE: Por que?
 POLIȚIST: Eso no lo se. El coche es este. Tiene que acompañarlo.
 FATA: Nu știe de ce. Vrea să mergem cu el. Merg eu, e mai bine.
 POLIȚIST: Pero usted?
 LOCKE: Señor (*din off*), căutați o mașină sau persoana din ea?

[*Fata se întoarce*]
 FATA: Îl caută pe David Robertson. Era acolo o femeie care se cheamă Rachel Locke. Crede că el e în pericol.
 LOCKE: În ce pericol?

[*În mașină, pe drum*]
 FATA: Fiți amabil, ca să ajungem la Almeria. . . ?
 LOCKE (*din off*): Cuantes kilometros? (*Ride*)
 FATA (*Ride*): Gracias.
 LOCKE: Gracias. . .
 BĂTRÎNUL (*din off*): Adios, y de nada.

[*Într-un hall de hotel — Almeria*]
 BĂIAT DE SERVICIU: Señora Locke, señora Locke, señora Locke. . .
 RACHEL: Da!
 BĂIAT DE SERVICIU: Señora Locke. . .
 RACHEL: Da.
 BĂIAT DE SERVICIU: Londra. . . la telefon !. . .

[*Același hotel — Almeria*]
 LOCKE: Iertați-mă, aveți o cameră cu două paturi pe noaptea asta, pentru mine și pentru domnișoara?
 RECEPȚIONER: Imediat mă uit.
 LOCKE: Mulțumesc.
 RACHEL (*din cabina telefonică*): Ai mai primit vreo veste? Și ambasada? Ai încercat la ambasadă? Ce au spus? Ah!

[În mașină pe șosea]

FATA: Poliția.

LOCKE: Bala de ulei e găurită.

FATA: Și asta ce înseamnă?

LOCKE: Înseamnă. . . o cupă de metal sub cutia de viteze. . . s-a spart, și uleiul . . . dă tot pe din afară. Ce ne facem?

FATA: Ajungem în primul sat, găsim un mecanic și o reparăm. Mai poate să meargă?

LOCKE: Încet de tot.

FATA: Ce frumos e pe-aici, nu-i așa?

LOCKE: Da, foarte frumos. Señor, por favor, usted sabe donde esta un mechanico?

HANGIUL (spaniolă)

LOCKE: Come se llama?

HANGIUL: Felipe Martinez.

LOCKE: Felipe Martinez.

FATA: I se puede. . . con el coche?

HANGIUL: Si, per esa caretera a la derecha.

LOCKE: Nu putem ajunge pînă sus. Mașina nu ține. În curînd vine și poliția, e mai bine să plec. Ai un vapor care pleacă de la Almeria la Tanger. . .

FATA: Ascultă, nu poți continua așa. . . fugind mereu! Du-te la întîlniri!

LOCKE: Hm, n-o să fie nimeni, ca în celelalte locuri!

FATA: Dar Robertson însuși a fixat întîlnirile astea. Credea în ceva. Asta volai și tu, nu?

LOCKE: Dar el a murit.

FATA: Tu, nu!

LOCKE: Okay.

FATA: Putem să mergem împreună!

LOCKE: Nu. Tu lei autobuzul de Almeria și de acolo vaporul pînă la Tanger și-mi lași un mesaj la American Express. . . (în cadru) Ne întîlnim acolo peste trei zile . . . dacă totul merge bine. . .

FATA: Da! Fii atent!

[Zvon de glasuri în spaniolă]

ȚĂRAN: Felipe Martinez a esta ora no esta serado. . . închis. . .

LOCKE: Seguro? Verdad?

ȚĂRAN: Da, închis, verdad. . .

LOCKE: Felipe Martinez. . .

ȚĂRAN: Felipe ha ido a comer, să mănînce, tenatra que esperan que tu vine de comer, vino con migo. . .

LOCKE: Es lejo de aqui?

ȚĂRAN: Nada, esta lejo de aqui.

LOCKE: Foarte departe. . .

ȚĂRAN: Cum? Nu-șteleg.

[Locandă]

PROPRIETAR LOCANDĂ: Semnați aici, por favor. . .

LOCKE: Oh, mulțumesc.

PROPRIETAR LOCANDĂ: Aveți bagaj?

LOCKE: Nu, nici un bagaj.

PROPRIETAR LOCANDĂ: Mulțumesc, domnule Robertson. Doamna Robertson a sosit acum cîteva ceasuri.

/ LOCKE: Doamna Robertson?

PROPRIETAR: Da... Nu e nevoie și de pașaportul ei. Ajunge unul... V-am plasat în două camere cu ușă între ele, numărul 7 și 8!

[În cameră, locandă]

LOCKE: Ce vezi?

FATA: Un copil și o bătrână. Discută... încotro s-o ia.

LOCKE: Nu trebuia să vii. (din off) Și-acum, ce vezi?

FATA: Un bărbat care-și scarpină spinarea, un copil care azvîrle cu pietre! Și praf!... E mult praf pe-aici. Nu-i ciudat cum se întîmplă lucrurile? Cum le construim! Ar fi groaznic să fim orbi!

LOCKE: Am cunoscut un om care era orb. (în cadru) Ajuns la vîrsta de patruzeci de ani, s-a operat și și-a redobîndit vederea.

FATA: Și ce-a constatat?

LOCKE: La început era fericit, fermecat! Chipuri, culori, peisaje... Dar după aceea, totul a început să se schimbe. Lumea era mult mai urîță decît și-o închipuise. Nimeni nu-i spusese niciodată cît era de murdară, de mizeră... Vedea urîtenla peste tot. Cînd era orb traversa drumul singur cu un baston. După ce-și redobîndi vederea, îl cuprinse frica. Începu să trăiască în întuneric... Nu mai ieși din casă. Trei ani după aceea, își luă viața. (din off) Dar tu ce naiba faci aici cu mine? (în cadru) Mai bine, pleacă...

FATA: Okay... (plînge)

[Interior locandă]

INSPECTOR POLIȚIE: Buenas tardes.

PROPRIETAR LOCANDĂ: Buenas tardes.

INSPECTOR: Vive aquí Mister Robertson?

PROPRIETAR: Sí, esta aquí en esa habitación.

INSPECTOR: Nos puede acompañar?

PROPRIETAR: Sí, claro. Su mujer está en la primera habitación.

SOȚIA PROPRIETARULUI: Jose, que pasa?

PROPRIETAR: Nada. No se preocupe. Va allá...

POLIȚIST: Que tu haces aquí? Venga. Todos fuera de aquí. Fuera!

PROPRIETAR: Que pasa?

[În camera lui LOCKE, ucis de agenții guvernului african, întins pe pat]

INSPECTOR: Acesta e David Robertson? Îl recunoașteți?

RACHEL: Nu l-am văzut niciodată...

INSPECTOR: Dar dumneavoastră, îl recunoașteți?

FATA: Da.

În românește de FLORIAN POTRA

«Fulgor y muerte de Joaquín Murieta» de Pablo Neruda ►

ÎN UNIVERSUL SCENEI

ILEANA BERLOGEA

EL TEATRO CAMPESINO

convorbire

cu

LUIS VALDEZ

Am vizitat anul trecut El Teatro Campesino, devenit acum El Centro Cultural Campesino, cu sediul stabil la San Juan Bautista în California, una dintre puținele formații artistice născute în deceniul « 60 », care a rezistat anilor, păstrându-și idealurile, îmbogățindu-și repertoriul și stilul de joc, câștigând zi de zi noi spectatori.

Spre deosebire de Bread and Puppet, întors către misterele medievale europene, sau Living-Theatre, străduindu-se să renască din propria-i cenușe, El Teatro Campesino și-a definit profilul și existența în funcție de un scop mai înalt decât acela al unui moment pasager cu înflăcărări efemere și străluciri perisabile și anume, în funcție de formarea conștiinței naționale, a culturii și spiritualității populației « chicanero », a indienilor mexicani de pe teritoriul Statelor Unite. « Noi nu avem nimic comun cu teatrul comercial și nu vrem să fim un teatru comercial. Noi vrem să participăm la mișcarea socială a poporului nostru. Teatrul trebuie să meargă către popor, să se îndrepte spre popor ». În glasul și în ochii lui Luis Valdez, directorul și fondatorul lui El Teatro Campesino, ardea flacăra unei mari credințe și pasiunea unui vizionar în clipele în care mi-a vorbit despre lupta și țelurile lor. « Sîntem un grup nomad care merge acolo unde sînt oamenii noștri, unde sînt indienii mexicani. Nu avem sediu fix și nici nu vrem s-avem. Noi călătorim. Mergem în Sud-Vest-ul Statelor Unite, în America latină, în Mexico, în Columbia, în Venezuela și mai ales încurajăm formarea altor teatre « chicano ». Pentru a avea o cultură adevărată nu este suficient să ai un singur centru, ci cît mai multe ». . . Și într-adevăr, El Teatro Campesino a rămas marele pelerin al Americii de Nord. În fiecare săptămînă, cu excepția verii, echipa poate fi descoperită — în alt colț al continentului.

O revistă americană preciza că între 16 septembrie și 21 noiembrie 1976, va fi prezentă în diferite colegii și universități cu spectacolele *El Fin del Mundo* și *La Virgen del Tepeyac*, cu exerciții de improvizație, cîntece și dansuri indiene.

L-am ascultat plină de admirație pe acest om scund, cu fața smeadă, ochii de cărbune aprins, mustață la Zapata, cu miini pline de băcături și ghețele murdare de pămînt, pe acest indian-spaniol care a făurit nu numai un teatru, ci și un ideal cultural. Pălăria mexicană, cu boruri largi, sombrero-ul atît de caracteristic dincolo de Rio Grande o avea dată pe spate, iar halnele de pînă erau pline de praf. Eram în căsuța lui modestă, la fel cu toate căsuțele de « campesinos » din San Juan Bautista, fostă cîndva sediul uneia dintre cele mai vechi misiuni spaniole din California. Mai erau de față soția lui, Lupe, cu fața rotundă de culoarea cafelei bine prăjite și zîmbet tineresc, precum și copiii lor, de patru și cinci ani, Anahuac (America în limba indiană Nahuatl) și Kinan (Energia atomică în aceeași limbă). În timp ce noi vorbeam, Anahuac mi-a desenat în culori vii personajele celebre ale miturilor indiene, Calavera, Scheletul cel Jucăuș, La Muerte și Diavolul. . . Totul era simplu și plin de gust în camera lor de zi cu mobilă din lemn nevopsit, măști și afișe de spectacole pe pereți.

La San Juan Bautista, unde s-au stabilit de cîțiva ani, grupul de actori de la El Teatro Campesino, mai bine spus grupul de activiști culturali, « pentru că teatrul nostru este în primul rînd o muncă politică, socială și culturală », cum afirmă Luis Valdez, lucrează pămîntul și joacă teatru, cultivă « malz » și « frijoles », pe cei patruzeci de acri de pămînt cumpărat în comun, repetă și pregătesc spectacolele care i-au făcut celebri în lumea întreagă. A munci la San Juan Bautista este o lege de fier, chiar dacă nu este scrisă nicăieri, o străveche lege indiană care interzice să trăiești pe spînașul altora. M-am supus și eu acestei legi și pentru că am fost invitată la masa lor am lucrat un ceas bun la chituitul pereților din noua sală de repetiții, făcută de mîna celor care știau cu aceeași exuberanță să cînte la chitară, să danseze sau să joace pe scenă.

Luis Valdez a înființat El Teatro Campesino, în 1965, în timpul grevei muncitorilor agricoli de la Delano-California. La izbucnirea acestui istoric eveniment, el era actor la San Francisco Mime Troupe, unde se angajase după terminarea colegiului din San José, învățînd alături de Ronald Davis expresivitatea jocului din Commedia dell'Arte, eficiența atacului politic ferm, eficiența lui atunci cînd era îmbrăcat în haina veselă a glumei populare. N-a putut sta însă departe de tatăl și frașii lui aflați pe atunci în primele rînduri ale pichetelor de grevă și a venit alături de ei, lămurindu-i pe oameni în legătură cu scopurile și necesitatea luptei pînă la capăt. A refuzat însă perorația oratorului și a preferat să organizeze cu greviștii mici spectacole de teatru, inspirate direct din evenimentele trăite. Prima lui pleșă a fost intitulată *Conștiința unui spîrgător de grevă*, avînd ca motto cuvintele lui Jack London: « După ce Dumnezeu a creat șarpele cu clopoșel, broasca țestoasă și vampirul, a văzut că mai are puțină otrăvă și l-a făcut astfel pe spîrgătorul de grevă ». Spectatorii au recunoscut de îndată pe scenă propria lor realitate, strigînd plini de înflăcărare în final « La Huelga ! », « La Huelga » !, « Grevă ! », « Grevă ! ». Muncitorii din Delano erau electrizați de cuvintele lui Cezare Chavez, conducătorul grevei, dar i-a înveselit nespus și imaginea caricaturală a dușmanilor lor pe scîndurile goale ale lui Luis Valdez.

Ancorarea în imediat, caricatura, hiperbola satirică, îndrăzneala în întrebuintarea lor fuseseră învățate de Luis Valdez la San Francisco Mime Troupe, dar asocierea lor cu greva, împlîntarea în realitatea imediată a acelor zile, l-a aparținut în întregime. Situațiile care au stat la baza primei forme dramatice a celor dintîi spectacole de la El Teatro Campesino, denumite de Luis Valdez « actos », au fost inventate

de el, sub forma unor teme propuse interpreților, spre a fi realizate și desăvârșite în timpul repetițiilor prin improvizație. N-a jucat piese scrise de autori consacrați și nici nu s-a gândit să apeleze la ele, pentru că nicăieri nu putea găsi preocupările și problemele acelor zile fierbinți. Nimeni n-a scris despre patronii cei lacomi de bani, despre spărgătorii de grevă sau despre Don Coyote, intermediarul urît și batjocorit. Indienii mexicani care truseră de decenii pe moșiile plantatorilor din California voiau să se vadă pe scenă pe ei înșiși și să înțeleagă sensul existenței lor și al evenimentelor prin care treceau. Luis Valdez a intuit acest imperativ al momentului, renunțând pînă și la sistemul practicat pe atunci la San Francisco Mime Troupe, adică acela al adaptărilor după comedii italiene sau franceze celebre, preferînd să apeleze la umorul popular, la gluma carnavalescă, la ironia țărănească. «Actos» sînt farse grotești, exagerate, grosolane, cu păcăleli, simplificări, candoare voltă, dar și cu haz și mai ales cu un crez adînc în victoria celui sărac, în victoria bufonului batjocorit și exploatat. A jucat împreună cu primii lui interpreți pe platformele camioanelor oprite lîngă pichetele de grevă sau pe străzile din Delano, fără echivo-curii, subliniind anume mișcările de automat caricaturale, schimonosite ale perso-najelor, prinzînd în oglinzi concave și convexe situațiile de fiecare zi. Spectacolele lor fără umbre și fără nuanțe, fără planuri secundare sau adevăr psihologic erau însoțite de muzică: jazz modern, cîntece indiene, melodii populare mexicane și imnuri religioase. Jucau cu pasiune și dăruire, purtînd cu sinceritate și credință pîncarte cu numele eroilor, caracterizîndu-i prin gesturi largi dar precise, adre-sîndu-se tot timpul publicului. Vorbele de spirit, glumele cu înțelesuri duble, pro-verbele abundă în «actos», însoțite fiind însă și de credința pătimașă a militantului politic. Luis Valdez și actorii lui au ocolit asemenea ternă, neinspirată, cu reali-tatea, mai bine spus imaginea scenică coincidentă cu aparențele realului, apelînd la convențiile jocurilor populare și a tradițiilor carnavalești, preferînd expresivi-tatea măștilor și a marionetelor, teatrul fiind pentru ei adevăr dar și joc, un adevăr artistic cu funcția de semnificare a realității și nu de imitație a acesteia.

«La Huelga!», «La Huelga!», strigătul de luptă al lui Cezare Chavez, a devenit tema primelor piese ale lui Luis Valdez: *Quinta Temporada*, *La Conquista de Mexico*, *No Saco Nada de la Escuela*, *The Militants* și *Huelgistas*. Lupta pentru dreptate so-cială a ajutat la dezvoltarea conștiinței naționale a populației «chicano», dînd posibilitatea apariției unui nou termen și anume acela de «Aztlán», țara de unde au pornit cu veacuri în urmă aztecii, țara unde trăiesc urmașii lor de astăzi. Cu toate că rădăcinile populației «chicano» sînt indiene, între ei și indienii propriu zîși, locuitorii din Nord sau din regiunile muntoase, din Oregon, sau Minnesota, există diferențe fundamentale, determinate de amestecul lor cu spaniolii, de la care au limba și religia catolică, de tradițiile și cultura lor.

Înainte de a avea școli, ziare, o literatură sau o poezie cultă, «chicanos» din Statele Unite, locuitorii din «pueblos» și «barrios» au avut un teatru, și anume El Teatro Campesino. După investigarea realității de fiecare zi, Luis Valdez și-a îndreptat atenția către miturile indiene, către vechile credințe ale stămoșilor. Acest lucru a apărut firesc, normal, materializînd pas cu pas afirmarea conștiinței lor naționale, descoperirea faptului că pot trăi, gândi, exista, crea în termenii lor proprii, fără să mai dădoreze nimic împrumuturilor. Izvoarele indiene au însemnat pentru Luis Valdez introducerea pe scenă a legendelor și miturilor, apariția alături de oameni a ființelor imaginate și a viselor. Fiind în primul rînd lucrători ai pămîntului, adică «campesinos», sau orășeni cu nostalgia cîmpurilor și a cerului liber, indienii mexicani din Statele Unite au privit întotdeauna natura ca pe o zeită-te, gîlă fiind socotită mama viețuitoarelor, cerul și munții frații omului. Încă din pri-

mele « actos », Luis Valdez a adus pe scenă personificări ale naturii, în special anotimpurile, conștiința națională numită « Raza », Moartea din procesiunile religioase, Fecioara de Guadalupe, etc. Alegoriile lui erau îmbrăcate obișnuit, intrînd în acțiune firesc, fără nici un efort. Convenția teatrală, credința în adevărul jocului constituie fundamentul existenței lui El Teatro Campesino și al relației lui cu spectatorul. Scindurile goale pe care se petrec întâmplările devin interior, exterior, coliba săracului sau palatul bogatului, la un gest sau zgomot, la o simplă sugestie. În *Las Dos Caras del Patroncito*, glumă amar-ironică pe marginea relațiilor dintre un muncitor spărgător de grevă și patronul său, era suficient să se audă zgomotul unui automobil, imitat de cel ce stăteau alături, pentru ca toată lumea să accepte faptul că plantatorul coboară dintr-un Chevrolet elegant. În *Quinta Temporada*, cele patru anotimpuri, purtînd « blue-jeans » la fel cu muncitorii, se pîlbă li-niștite printre ei, singurele elemente distinctivă fiind florile în părul primăverii, dolarii cusuți pe hainele verii sau răutatea și asprimea din modul de comportare al iernii. La Muerte, personaj de carnaval și procesiunii la indienii-mexicani, devine odată cu *Soldado Razo*, acerbă critică împotriva războiului din Vietnam, conducătoare întregii acțiuni. Legătura cu umorul grosolan și sănătos al farselor populare, cu risul carnavalesc, inspirația din glumele tradiționale și arta clovnilor l-au ajutat pe Luis Valdez să devină un adevărat maestru al burlescului, creînd adevărate momente de antologie a genului, situații de o deosebită originalitate și forță expresivă. Păpușile automate din *Los Vendidos*, vindute americanilor în prăvălia lui Sancho, în realitate oameni prefăcuți în păpuși, în timp ce proprietarul magazinului, cel mai autentic dintre oameni, nu este altceva decît o marionetă, sau cumpărarea unei cantități imense de salată drept tutun pentru armata americană din Vietnam de către generalul Defense în Vietnam Campesino rămîn exemple demne de reținut în teatrul american contemporan.

Grotescul, clowneriile, răsturnările spectaculoase, păcălelile abundă în « actos », în fond farse și parodii despre plantatori hapsini, muncitori naivi, cucerirea Mexicului de către spanioli cu înfierarea trădătorilor, atacuri împotriva războiului din Vietnam, presupunînd un joc exagerat, deschis, cu oameni-marionetă, automate, păpuși, cîntece și pantomimă. Actorii amatori cu care a lucrat în primul an Luis Valdez au interpretat cu sinceritate aceste farse, purtînd, după cum am arătat, simplu și ingenuu, pancartele cu numele eroilor, bucurîndu-se atunci cînd îi puteau păcăli pe exploatare, rostind cu plăcere ironiile și cu aer firesc aluziile libere, vocabularul pestriț, colorat, îndrăzneț, de carnaval.

Odată cu apariția personajelor alegorice sau mitice, s-a simțit însă nevoia perfecționării măiestriei actoricești. După 1971, în trupa lui Luis Valdez au venit tineri absolvenți de colegiu, cu studii speciale de dramă, capabili să treacă dincolo de improvizatii, sensibili la nuațe și la semnificații de natură filozofică. Indiferent de pregătirea lor, toți membrii trupelor sînt animați și astăzi, ca și acum un deceniu, în timpul grevei de la Delano, de dorința fierbinte de a-și sluji poporul, impunînd prin teatru noțiunea de Aztlan, afirmînd conștiința lor națională. « Aztlan este țara de unde au mers Aztecii către Mexico », îmi explică Luis Valdez, « este pămîntul pe care ne aflăm noi acum. Am ales acest nume ca un simbol al renașterii morale, al dorinței noastre de a avea tradițiile noastre, cultura și limba noastră. Teatrul ne ajută să păstrăm ceea ce am moștenit de la strămoșii noștri mayași și azteci, să recreem din cenușa Aztlanului ». Am privit pe ușa deschisă colinele molcome, străluite de stejari negri din jurul lui San Juan Bautista. Se inserase și « campesinos » se întorseseră de la cîmp. Nu se mai auzea nici o mașină, ci doar glasurile nopții. Luis Valdez credea în misiunea lui și avea dreptate să creadă. De partea lui era istoria și adevărul. Urmașii aztecilor aveau și ei dreptul, după două veacuri de cuceriri



Luis Valdez și Peter Brook

spaniile și americane, să fie ei înșiși. « Sîntem împotriva rasismului și a discriminării », a adăugat cu fermitate acest făuritor de nouă cultură, făcîndu-mă să înțeleg că, în configurația actuală a Statelor Unite, ei nu doresc decît să redescopere valorile spirituale și culturale ale strămoșilor lor, adaptate necesităților actuale ale populației « chicano », atît de puternic marcată de moștenirea spaniolă, trăind în condițiile unei societăți tehnico-industriale cum este aceea a Americii de Nord.

Cea mai puternică schimbare în stilul și concepția de teatru a lui Luis Valdez, după 1971, adică după descoperirea moștenirilor străvechi indiene, a fost materializată în apariția, alături de « actos », a unor noi forme dramatice și implicit spectacologice, și anume « corridos » și « mitos ». *Soldado Razo*, scrisă în anul de cotitură, este un exemplu clasic de « actos » prefăcut în « corridos », împlinirea obișnuită, plecarea unui tânăr în războiul din Vietnam, devenind legendă, cîntec despre viață și moarte odată cu dispariția lui.

De menționat că scena de la El Teatro Campesino a rămas la fel de goală și în « corridos » și « mitos » ca și în « actos », decorul sau locul acțiunii fiind în continuare sugerat prin joc sau prin cîteva obiecte insuflețite sau multiplicat cu multă ingeniozitate doar prin relația interpretului cu ele. În *El Baile de Los Gigantes*, varianta proprie a lui Luis Valdez după *Popol Vuh*, cartea *maia* despre facerea lumii, singura care s-a păstrat în variante tîrzii, transcrise după venirea spaniolilor, întreaga poveste a primilor oameni și a primelor crime era comunicată doar prin geometria mișcărilor și prin măiestria cu care o minge se transformă rînd pe rînd în capul tăiat al lui Hunaphu, fratele ucis de frate, în fructul cules de o frumoasă fată din pomul crescut pe mormîntul lui, în miza luptei pentru putere, iar în final, în simbolul sferelor cerești rostogolite pe pămînt odată cu aruncarea ei în rîndul spectatorilor și cu așezarea acestora în cerc.

În vara anului 1973, Peter Brook, împreună cu grupul său de la International Centre of Theatre Research, a venit la San Juan Bautista, pe de o parte pentru a învăța din experimentele acestui grup, iar pe de altă parte pentru a-i ajuta să-și desăvîrșească ideile, să găsească cele mai potrivite modalități pentru comunicarea tumultului de gînduri născute din această legătură cu trecutul și istoria. Din întîlnirea cu Peter Brook, după cum și din criticile primite un an mai tîrziu în Mexico, la Festivalul teatral de acolo, cînd *El Baile de Los Gigantes* a fost considerată ca artistică în comparație cu aceeași legendă jucată de un grup de țărani indieni mexicani, unde tradiția interpretării genezei se păstra de veacuri, Luis Valdez a înțeles că trebuie să rămînă și la structura inițială din *Soldado Razo*, îmbinînd fantasticul cu realitatea, alăturînd planurile prozalco-satirice cu cele onirice. Elementele caricaturale sau, din contră, grave intră în ultimele lui piese, *La Carpa de los Rosquachis* și *El fin del Mundo*, în mod egal atît în compoziția personajelor inspirate din viață, cît și în cele provenite din legende și obiceiuri populare, cum sînt *Diavolul, Calavera, La Muerte, Montezuma, Quetzalcoatl* sau *Fecioara de Guadalupe*.

Acompaniamentul muzical s-a îmbogățit foarte mult în « mitos », alături de chitară apărînd diverse instrumente străvechi indiene sau pur și simplu inventate de Luis Valdez, printre care și o scoică de mare, cu sunete melodioase și misterioase, ca o chemare tainică a trecutului. Dansurile sînt extreme de variate, de la dansurile tradiționale ale Calaveriei pînă la mișcări anume create pentru a sugera dramele eroilor, speranțele și visele lor.

« Corridos » și « mitos » se află cert abia la începutul istoriei lor. Luis Valdez și actorii lui sînt conștienți de toate greutățile existente și luptă să le învingă prin exerciții permanente și căutări continue. Cel mai mare efort îl fac muncind cu ei înșiși în vederea obținerii unei expresivități maxime prin plastica corporală, prin îmbinarea cîntecului și a cuvîntului și metamorfozarea obiectelor. Scena pe care

joacă este în continuare goală, scîndurile albe ale unui teatru nomad, punctat cu cît mai puține lucruri, capabile să se tranforme însă în relația lor cu omul. Modul de a lucra al interpreților de la El Teatro Campesino este specific american adică, « Work in progress », « lucru în mers », renunțînd în permanență la ceva, adăugînd altceva. Ei nu sînt niciodată gata și niciodată nu poți vedea două spectacole la fel. De fiecare dată asisti la o nouă creație, la ceva ce-i definește numai atunci și pentru atunci. Textele, la rîndul lor, sînt rescrise, de fiecare dată, de Luis Valdez personal sau de alți interpreți. Ele nu sînt publicate decît atunci cînd nu mai sînt folosite, adică atunci cînd devin și rămîn document. Cu toate că interpreții de la San Juan Bautista nu vor să imite arta mexicană, nu se pot împiedica să nu se inspire din ea, cu atît mai mult cu cît obiceiurile și tradițiile sînt aceleași sau aproape aceleași, iar Calavera și Diavolul din desenele lui Posada sînt personajele lor de carnaval. Ei sînt și vor să rămînă « campesinos », adică lucrători ai pămîntului, creînd un teatru în care să se audă pentru prima dată un imn adus naturii. « Teatrul nostru vine din adîncul istoriei. S-a născut ca o artă a țăranilor care lucrează pămîntul și păstrează legătura cu, el, pentru că sîntem și rămînem « campesinos ».

«Repetiția, dragostea mea»

De vorbă cu ANATOLI EFROS

Anatoli Efros, unul din cei mai populari regizori din Moscova, este astăzi la vârsta maturității creatoare depline, marcate de un entuziasm și dăruire totală care asigură reușită chiar celor mai îndrăznețe încercări.

Numai în cursul anului 1975, A.V. Efros a pus în scenă *Căsătoria* de Gogol și piesa *Destituit și numit* de I.K. Volcev la Teatrul de pe Malaia Bronnaia, *Livada cu vișini* de Cehov la Teatrul de pe Taganka, *Eșalonul* de Mihail Roșcin la MHAT, iar pentru micul ecran a realizat două filme, unul după romanul lui Lermontov, *Un erou al timpului nostru*, iar celălalt după nuvela lui Turghenlev, *Apele primăverii*. Nu de mult a avut loc premiera piesei *Othello* de Shakespeare, în regia sa, la același teatru de pe Malaia Bronnaia, și de pe o zi pe alta se așteaptă premiera *Sufletelor moarte* după Gogol, la teatrul Sovremennik.

Recent, Anatoli Efros și-a încercat puterile și într-un gen nou pentru el, publicând într-un tiraj de 30.000 de exemplare, epulzate în trei zile, la editura Iskustvo, o carte de eseuri intitulată *Repetiția, dragostea mea*.

L-am găsit la Teatrul de pe Malaia Bronnaia. Tocmai ieșise de la o repetiție și se pregătea să plece la Televiziune... Era firesc ca, în aceste condiții, discuția noastră să înceapă « ex abrupto ».

— Lucrați în teatru de mult, de douăzeci și cinci de ani. Care e părerea dumneavoastră? Se schimbă oare teatrul în funcție de epocă? Și în funcție de aceeași epocă, se schimbă oare și regizorul — în speță dumneavoastră?



ANATOLI EFROS

— Dacă ar fi să fac o comparație între teatrul de astăzi și cel de acum douăzeci și cinci de ani, când mi-am început eu activitatea, fără doar și poate sînt de remarcat o serie întreagă de schimbări. Aș începe prin a spune că acum un sfert de veac, și eu și colegii mei de generație, de pildă același Oleg Efremov — cel puțin asta-i părerea mea — simțeam o deosebită atracție pentru spectacolele simple, realizate pe baza unor piese simple, cu subiecte lipsite de complicație. Aș denumi această atracție, atracția spre lirism și omenesc în teatru. Aș îndrăzni chiar să zic că după mine era un fel de « epigonism » al Teatrului de Artă, dar nu o fac pentru că știu că în genere termenul de epigon i se acordă un sens peiorativ. Tineri pe atunci, eram cu toții însufleșiți de entuziasm, de încredere în forțele noastre și profund sinceri în năzuințele noastre. Ne lipseau însă piesele. Ne străduiam din răsputeri să realizăm spectacole psihologice de același nivel, să zicem, cu al spectacolelor MHAT-ului, mă refer, de pildă, la *Trei surori* sau *Livada cu vișini*, uitînd că arta acestui teatru înflorise pe baza unui repertoriu inovator.

Au trecut anii. S-au schimbat vremurile, s-au schimbat și părerile. Astăzi, eu cel puțin, mă simt atras de spectacolul complex, multiplan, cu multe straturi de interpretare și receptare, cu o individualitate literară, poetică, complexă și variată, un spectacol în care să conviețuiască Stanislavski și Brecht, teatrul absurdului și teatrul filozofic, teatrul antic și drama shakespeariană. Acestui gen de teatru eu l-aș zice « aliajul miraculos ». Și regizorul care reușește să realizeze

acest aliaj creează spectacole cu adevărat moderne. De altfel, cred că astăzi nu numai regizorul, dar și spectatorul este îndemnat să mediteze asupra celor ce se petrec pe scenă, să cugete și să analizeze problemele cele mai complexe ale existenței umane dezbătute la rampă.

— Se poate oare explica prin cele ce-ați spus mai înainte interesul deosebit pe care-l manifestați față de repertoriul clasic? Ar reieși într-un fel din practica dumneavoastră că socotiți dramaturgia clasică un izvor bogat pentru dezbaterile problemelor morale, filozofice și estetice ce-și păstrează actualitatea pentru epoca noastră?

— În felul în care pun în scenă piesele clasice, caut să scot în evidență polivalența lor poetică, caut să dezvălui toată gama de sentimente și idei, variate și complexe, pe care le conțin. Să luăm de pildă piesa lui Molière, *Don Juan*. În spectacolul pus în scenă la Teatrul de pe Malaia Bronnaia am căutat să înfățișez nu numai un om care este convins că totul îi este îngăduit în viață, dar să dezbat și problema adevărului și a neadevărului. Don Juan este un om cu sufletul pustiu, care încearcă în fel și chip să umple acest gol, care e continuu în căutarea adevărului, dar nu-l poate găsi. Pușkin spusese cândva că la Molière avarul e numai avar. Astăzi, când recitești textul lui Molière, nu-ți mai vine să-l interpretezi la nivelul unei unice înțelegeri. Simți dorința să descoperi în Molière și pe Pușkin, și pe Dos-
toievski, și pe Cehov, și pe Hemingway, cu alte cuvinte să-l consideri pe Molière de pe pozițiile zilei de astăzi, prin perspectiva literaturii ce i-a urmat.

În cartea *Repetiția, dragostea mea*, aceste gânduri ale lui Anatoli Efros își află completare și prelungire într-un comentariu interesant: « Cît de puternic înrădăcinate sînt în sufletul nostru clișeele! Don Juan este pentru noi un flusturatic. Asta-i părerea comună. Și Don Juanul lui Molière e amator de aventuri și plăceri, și Don Juanul lui Pușkin de asemeni. În teatrul nostru, cred că nu s-a mai jucat piesa *Don Juan* de pe timpul lui Meyerhold. Relativ recent, am văzut acest spectacol în interpretarea lui Jean Vilar. Pentru mine, era o interpretare cu totul nouă. Don Juanul lui Vilar era departe de a fi tânăr și departe de a avea un chip atrăgător. Nu mai era vorba deci de un bărbat care face curte tuturor femeilor și le înșală deopotrivă pe toate. Bineînțeles că tema aceasta există și ea, n-ai ce face, n-ai cum s-o elimini din subiect și totuși accentul principal nu era legat de aventurile amoroase ale lui Don Juan.

Viziunea regizorului și actorului francez era foarte clară și, în același timp, aș zice sumbră. Don Juan era prezentat ca un cinic, un spirit lucid și calculat, convins că în viață totul se bazează numai pe ticăloșie. În piesa lui Molière există un monolog amplu pe această temă. Jean Vilar ieșea în avanscenă și cu un aer impasibil începea să blesteme totul. O făcea cu atîta calm și atît de mult timp dura acest monolog, încît pînă la urmă parcă te simțai stînjinit în forul tău interior. Eroul principal părea să fi găsit punctul de sprijin al existenței, nu se mai grăbea nîlcăierii, nimic altceva nu-l mai interesa. Omul era fericit că putea să-și verse în liniște și cu deamănuntul focul sufletului. Interesant era că Don Juan nu căuta să convingă pe nimeni de nimic. Părea că vorbește de lucruri bine cunoscute, care nu puteau trezi replici. Pur și simplu, nu făcea decît să constate cu impasibilitate și oarecare scîrbă fapte îndeobște cunoscute.

Pentru prima oară m-am gîndit că, de fapt, Molière a vrut să satirizeze în comedia sa un alt personaj decît un « Don Juan ». De altfel, trebuie spus că eroul are de a face nu numai cu femeile... E în relații proaste cu tatăl lui, își înșală creditorii, se ceartă cu sluga etc. etc. Jean Vilar a creat un om căruiu pușin îi pasă de tot și de toate. De fapt, n-are nici o nevoie de toate femeile astea și nici nu prea știe ce înseamnă pasiunea pentru femeie. Nu se poate spune că se îndrăgostește de una, apoi pe neașteptate se îndrăgostește de alta și de aceea o părăsește pe prima.



Două scene din « Livada cu vișini ». Teatrul de pe Taganka



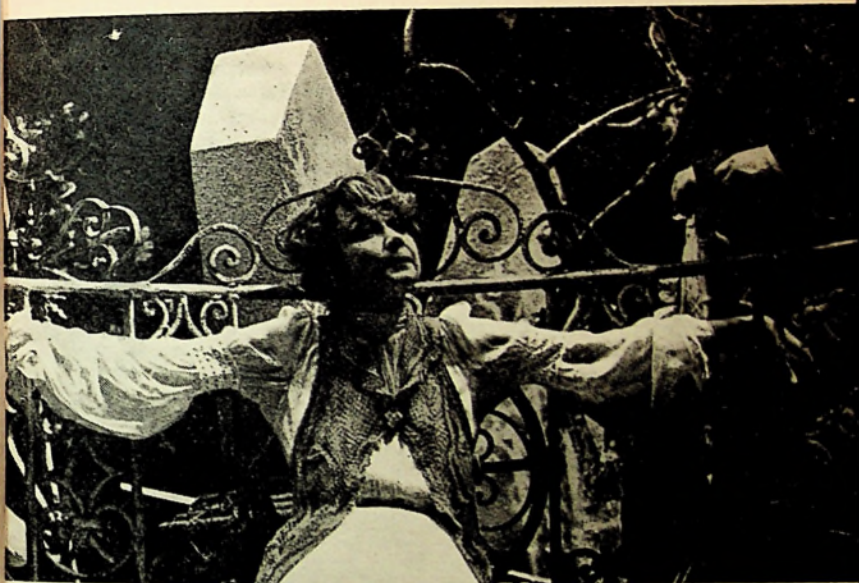
Acest « don Juan » e complet dezinteresat de femei. Pur și simplu. este convins că în viață nu există ideal, nu există nimic sfânt, că singurul mijloc de comunicare între oameni este a face rău. Și nu s-ar putea spune că e vorba de o răutate funciară. Răul îl face din indiferență, din cinism, așa, în treacăt. Cum, de pildă, unii oameni răi dau cu piatra într-un câine numai pentru că acesta trece pe lângă ei. Tot așa, nu din răutate, ci mecanic, neavînd ce face.

... Văzînd această interpretare m-am gîndit că Molière, probabil, a vrut să satirizeze în piesă tocmai acest tip de om și nu, pur și simplu, un bărbat flăcău... Cîțiva ani mai tîrziu, cînd am pus în scenă piesa lui Mihail Bulgakov, Molière, mi-am spus că, într-adevăr, scriitorul francez care a trăit o viață atît de grea, căruia niciodată nu i s-a iertat nimic, trebuie să fi urît pe cel cărora li se ierta totul, pe cel ce-și îngăduiau totul.

— Se poate oare spune că punctul dumneavoastră de vedere asupra dramaturgiei clasice explică metaforismul accentuat care stă la baza spectacolului cu piesa lui Gogol, Căsătoria, așa cum ați pus-o în scenă la Teatrul de pe Malaia Bronnaia? Îmi amintesc că acum zece ani ați mai montat această piesă a lui Gogol la Teatrul de copii, și încă de atunci am remarcat o nuanță de tristețe ce se făcea simțită dincolo de învelișul vesel al spectacolului. Într-adevăr, piesa Căsătoria, așa cum este prezentată pe scena Teatrului de pe Malaia Bronnaia sparge tiparul tradițional de farsă și se ridică la înălțimea tragediei. Rîsul gogolian se transformă în hohote de plîns. În Căsătoria, așa cum ați conceput-o, spectatorul este captivat, subjugat de forma scenică exactă, în același timp liberă și elegantă. Forma plastică, muzicală, a spectacolului tinde evident spre metaforism.

Interesantă mi s-a părut uvertura spectacolului, un fel de prolog reprezentînd tabloul nunții proiectate și visate, dar căreia nu-i este sortit să aibă loc. Într-un spațiu gol, drapat în catifea neagră, înaltea spre spectator o procesiune tăcută și serioasă. Răsună solemn orga și corul bisericii, răsună tradiționalul marș nupțial, în care sesizăm însă note tragice. La această procesiune de nuntă participă toți eroii piesei. Întrucît căsătoria nu este pentru ei doar o afacere rentabilă, dar și năzuința lor nerealizată, dorința lor eșuată. Apar chiar copilași în chip de îngerași, cărora nu le este dat să se nască. Costumul miresei și al ginerelui amintesc culoarea cenușei, iar în ochii albaștri pătrunzători ai miresei, citim deznădejdea. Astfel, chiar de la bun început, spectacolul pare că aruncă o punte spre finalul atît de lipsit de veselie în fond, căci spectacolul se va termina cu același tablou al nunții ce n-a avut loc. În această concepție își află expresia durerea, tristețea care străbat spectacolul și învăluie pe eroii săi mărunți, vrednici de milă, atît de banali.

Am remarcat intenția subliniată de mișcare ce conduce ritmul spectacolului. Paravane negre se mișcă și fac un fel de horă în jurul scenei, pentru a lăsa să se întrevadă în spațiile libere tablourile din vechiul Petersburg; din ele se desprind tineri într-un zbor rapid, îmbrăcați în fracuri albe. Numărul lor crește tot mai mult, umplînd scena. Goana lor nu are țință, este o goană fără rost, un fel de goană pe loc, plină de crispări. Scena aceasta oferă cheia pentru înțelegerea spectacolului și a structurii lui lirice. Spectacolul este plin de mișcare exterioară, care subliniază cu atît mai mult imuabilitatea lăuntrică a ero-



Scenă din « Livada cu vișini » Teatrul de pe Taganka

ilor, care par a se învîrți în gol, iar problema dragostei este o falsă problemă, totul reducîndu-se doar la un du-te vino.

— Într-adevăr, interpretarea de astăzi a piesei lui Gogol este mai complexă. Mulți sînt tentați să considere Căsătoria « un flecușteț » și atîta tot, o glumă făcută de un scriitor de mare talent care, pe lîngă aceasta, a mai scris multe, multe lucruri serioase. Eu unul am ajuns însă la concluzia că astăzi nu are rost să mai pun în scenă Căsătoria ca o simplă glumă, ca o « întîmplare » neverosimilă.

Mi-am propus să descopăr în Căsătoria toată complexitatea personalității lui Gogol, însinguratul, omul înclinat spre misticism, omul cu suflet hoinar și nefericit. Am vrut să relev și atitudinea lui față de femele, și totodată am vrut să înfățișez și tot absurdul unei vieți absurde. Să încep cu o glumă și să termin cu un acord tragic, să găsesc o modalitate de expresie valabilă care să dea impuls unor idei noi, unor noi interpretări ale creației lui Gogol.

Pentru ca această piesă să devină interesantă pentru public, trebuie să-i aflăm un « iz filozofic » și nu să insistăm asupra laturii vesele, comice. Nu vreau să spun

că aş căuta cine ştie ce profunzime filozofică, ci o idee apropiată sufletului nostru şi înţeleasă de el », spune Efros în cartea sa.

« Întocmai ca şi în *Mantaua*, şi în *Căsătoria* trăieşte năzuinţa spre fericire. Şi tot aşa ca şi în *Mantaua* această năzuinţă rămîne, din păcate, nerealizată.

Socotind că piesa *Căsătoria* înseamnă năzuinţa spre fericire, iar nehotărîrea lui Podkoliosin îndoiala că fericirea i-ar aduce-o căsătoria, am aflat sursa şi pentru situaţii comice poate, dar în orice caz pentru o realizare dramatică.

Meseria noastră e de aşa natură, că orice idee, fie ea şi interesantă, trebuie prelucrată pe scenă şi demonstrată. Aşadar, în concepţia mea, Podkoliosin doreşte fericirea . . . Trebuie să pornesc de la ideea că Podkoliosin doreşte cu tot dinadinsul să se însoare. Această idee trebuie să fie clară publicului. Publicul trebuie să înţeleagă că Podkoliosin nu poate să nu se însoare. Publicul trebuie să înţeleagă că această idee s-a copt în mintea lui . . .

Publicul poate fi convins să împărtăşească o idee atunci cînd îi vorbeşti în mod sincer. În faţa lui se află un om care în singurătatea vieţii sale a ajuns la o idee extremă . . . Podkoliosin e amărît şi doreşte fericirea. Ce ar fi să mă însoar! Îşi zice el. Poate că asta mă va face fericit !

Şi atunci, i se pare că trebuie să facă ceva, că a pierdut nişte ocazii, că trebuie să meargă undeva, că ar fi o crimă să mai doarmă ! Podkoliosin desfăşoară o energie colosală, aş zice o energie de intensitate shakespeariană. Îl cheamă pe Stepan, strigă la el, îi cere lui Stepan să acţioneze, cere răspunsuri exacte şi pătrunzătoare, în tot ceea ce priveşte căsătoria. Are impresia că este în pragul unui mare eveniment, are impresia că tot oraşul vorbeşte despre acest eveniment, că nu poate să nu vorbească, flecare fleac îl face să se gîndească la căsătorie, iar căsătoria urmează să-l aducă fericirea.

Apoi apare Kocikariov. Şi el e amărît în viaţă, dar este însoar, de aceea căsătoria nu mai poate fi o soluţie pentru el. În schimb, căsătoria prietenului este altceva ! Această căsătorie îi va da ocazia să devină activ, un timp îi va umple golul vieţii . . . îl va face să-şi desfăşoare energia, să se simtă plin de avînt.

Într-o piesă cum e *Căsătoria*, lucrul cel mai greu este să simţi adevărata tensiune. Tensiunea cere un fundament serios. Cum să o faci însă, cînd pe scenă se plimbă nişte caraghioşi de care publicului puţin îi pasă ?

În mai toate interpretările anterioare, piesa devenea o suită de scene vesele, comice, centrate în jurul momentului cînd Agafia Tihonovna îşi « trăgea la sorţi » mirii. Dar şi-a pus oare cineva problema ce se va întîmpla după aceea cu această fiinţă, prezentată doar ca o păpuşă prostituată ?

Căsătoria nu trebuie transformată într-un vodevil. Ea trebuie tratată precum năzuinţa *Mantaua*.

Nu ştiu dacă în acest caz spectacolul va mai rămîne vesel, dar aş vrea ca sub veselie lui să se ascundă visul, năzuinţa, care se năruie odată cu săritura pe geam a lui Podkoliosin. Atunci cînd aceste iluzii se sfarmă, publicul trebuie să le înregistreze ca pe o dramă.

Piesa se cere interpretată în așa fel, încât binecunoscuța comparație a diferiților fogodnici pe care o face Agafia Tihonovna să capete sens și importanță, să nu rămână la nivelul unui simplu joc...

Agafia Tihonovna trebuie să caute ceva, să viseze la ceva, la un ideal, amintindu-și de gura unuia, de buzele altuia... Trebuie să înfățișăm procesul lăuntric și nu jocul exterior, pentru ca publicul să fie atras și interesat de ceea ce se petrece.

Dacă vom reuși s-o facem, în finalul piesei mîreasa va plînge cu hohote, neconso-lată, căci planurile ei de viață, de fericire, s-au năruit ».

— S-ar putea spune că Cehov vă este cel mai apropiat dramaturg ?

— În piesele lui Cehov cred că putem afla tot ceea ce este necesar teatrului de astăzi, realism, simboluri, elemente de absurd. În teatrul lui Cehov trăiește un tragicism funciar, care depășește sfera cotidianului. Doriința mea a fost să afl, de fiecare dată cînd am pus în scenă o piesă a lui Cehov, o imagine inedită a scriitorului, alta decît cea cu care ne-am obișnuit din copilărie, alta decît cea din manualele de literatură, și chiar alta decît cea din spectacolele MHAT-ului, deși, la vremea lor, acestea au constituit un moment remarcabil. Am vrut să-l prezint pe Cehov în așa fel încît să rivalizeze cu Shakespeare în planul tragicului, cu teatrul absurdului în planul comical necrușător. Am pus pînă acum în scenă trei din piesele lui Cehov. Să luăm de pildă *Pescărușul*. Pe de o parte este istoria banală a dragostei dintre un scriitor venit în vizită în provincie și o domnișoară, o localnică. Dar să nu uităm că în *Pescărușul* există un monolog metaforic, plin de suferință și cugetare, monologul pe care-l rostește Nina.

« În monologul său, Nina enumeră multe ființe. La prima vedere, enumerarea este haotică: „Oameni, lei, vulturi“... S-ar părea că scoate de undeva, din lumea ființelor, o gîză, un animal, și în felul acesta se realizează o lungă înălțuire. Nina ar vrea parcă să sublinieze că ceea ce spune se referă nu la o singură categorie de ființe, ci la tot ceea ce viețuiește. Bine înțeles, se referă și la oameni. Și numește cînd o ființă, cînd alta, pentru ca în final să spună că acum a sosit vremea cînd toate aceste ființe au murit. În final, deci, după enumerare, ea spune că nu a mai rămas nimeni... »

Caracterul decadent al spectacolului organizat de Treplev este interpretat adesea în planul *forme*, vorbindu-se de o *formă nerealistă*, în sensul că monologul are o rezonanță oarecum abstractă. O femeie în rochie albă stă pe scenă, învăluită în razele lunii și declamă niște versuri de neînțeles. Dar poate că elementul decadent, dacă într-adevăr se poate vorbi de un atare element, este inclus în conținut, care poate că ar trebui exprimat foarte simplu, foarte prozaic, și atunci probabil că vom înțelege cît e de cumpnit acest conținut. Îl vom înțelege, pe cînd pe Arkadina doar o va enerva forma și faptul că miroase a pucioasă... »

Am pus în scenă și *Trei surori*. În sunetele vesele ale marșului, regimentul părăsește orașul. Dar marșul acesta vesel e asemenea unui marș funebru pentru eroii piesei. Moare cel ce părea a fi unicul om în această piesă capabil să înceapă o viață nouă, care nutrea planuri optimiste.

Spectacolul după piesa *Livada cu vișini* a impresionat pe toți prin poezia sa nou descoperită și recuperată, prin lirismul său prin străduința de a dezvălui dialectica sufletească a omului. Cele patru acte ale piesei par a fi patru părți ale aceleiași simfonii. Aliajul din care s-a născut spectacolul este el însuși neobișnuit: un aliaj paradoxal, care la unii a trezit mirare; caracterul publicistic al teatrului lui Iuri Liubimov, regia dumneavoastră cu înclinație psihologică și poetică «de subtext» a lui Cehov. Din toate acestea a rezultat un spectacol însuflețit de un profund și luminos umanism. Spectacolul răsună ca un recviem la adresa unei culturi, a unei lumi care pleacă, care se stinge și, în același timp, ca un clopot de alarmă care ne îndeamnă să încercăm să salvăm, să apărăm poezia a acestei lumi.

— Într-adevăr, piesa aceasta este pentru mine simbolul unei lumi, istoria unei lumi ce piere, un rămas bun adresat trecutului, destinului. Există în piesă acțiune, fapte, dar piesa depășește subiectul ce-l putem povesti pentru a deveni o generalizare poetică.

Trebule să mărturisesc că unul din scopurile pe care le-am urmărit când am publicat cartea mea de eseuri a fost să-mi explic atitudinea față de Cehov. Această atitudine se bizuie în primul rând pe imensa dragoste pe care i-o port acestui scriitor, și așa zice pe o îndelungată colaborare cu el, de ani de zile. Toată lumea vorbește de inovații. Pentru mine, inovația este indisolubil legată de tradiție și se dezvoltă în temeiul ei. Ca să faci experiențe inovatoare trebuie să îndeplinești două condiții, după părerea mea. În primul rând, să ai o inteligență vie și o imaginație proaspătă, în al doilea rând, să-ți cunoști la perfecție, în mod exhaustiv, obiectul.

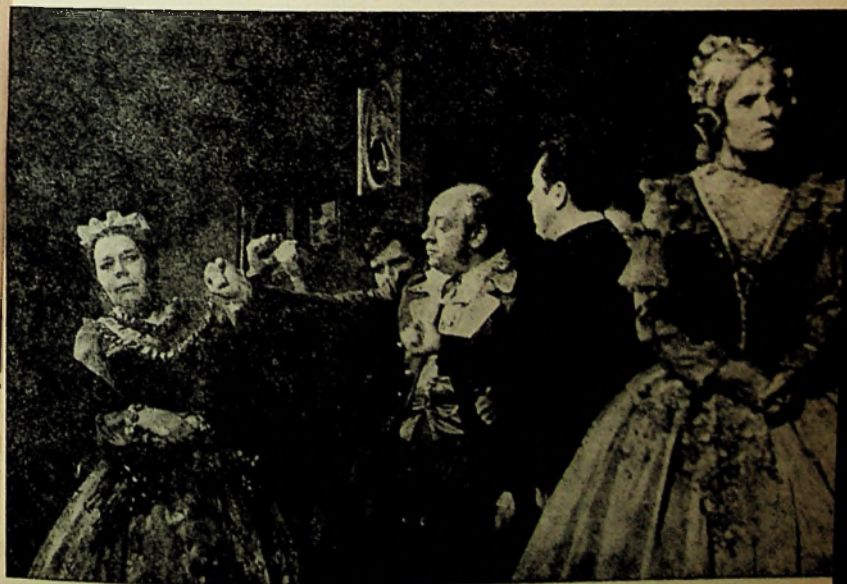
Astăzi, nu mai putem propovădui adevăruri bine cunoscute. În ce mă privește, țin minte tot ce mi s-a spus la școală despre piesa *Livada cu vișini*, cunosc în cele mai mici amănunte interpretarea ei pe scena MHAT-ului. Când am pornit să fac spectacolul la Teatrul de pe Taganka, eram stăpinit de dorința de a releva în piesă un aspect nou, de a-i da un suflu contemporan, neremarcant pînă la mine. Ceea ce urmăresc întotdeauna este să îmbin ideea socială cu aceea general umană. Am recitat cu multă atenție *Livada cu vișini*. La prima vedere, nu vezi decît niște oameni, care flecăresc întruna. Niște caraghioși ! Nici unul nu reușește să-l convingă pe ceilalți, și sînt cu toții, în fond, niște condamnați. Inevitabilitatea transformărilor sociale reiese din piesă ca un lucru incontestabil. Dar Cehov înțelege că orice pierdere, fie ea și inevitabilă, nu poate să nu producă amărăciune. Omenește mă doare sufletul că dispare o civilizație de valoare pe care aș fi vrut s-o păstrez, și mă doare și mai mult sufletul cînd mă gîndesc la acești oameni care nu-și dau seama de primejdia care-i amenință, care sînt lipsiți de apărare în fața inevitabilelor transformări ale vieții. E o îmbinare de dramatism profund și de realitate necruțătoare.

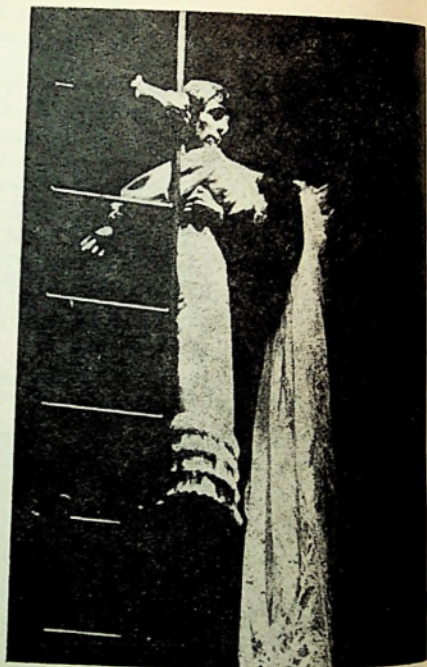
— În sfîrșit, o ultimă întrebare. Cum s-a născut ideea cărții dumneavoastră și de ce ați recurs la această formă a unei discuții libere ? Cartea pare neobișnuită ! Te aștepti la o expunere asupra metodologiei regizorale, sau, eventual, la o carte de amintiri despre întîlniri memorabile cu actorii, și cînd colo este un amplu monolog al regizorului, un monolog sincer și pasionant.

— De ce am scris această carte? Îmi vine greu să răspund . . . În această carte am strîns îndelungi meditații, gînduri, dispute ale mele cu mine însumi, căutări de ani de zile . . .

Stanislavski a scris o carte de metodologie. Este, poate, una dintre cele mai bune cărți despre arta regizorului, după cum nimeni altul nu a inventat un sistem regizoral care să poată concura cu cel al lui Stanislavski. Eu mi-am propus să public amintirile unui om a cărui profesie este regia de teatru . . . Nu m-am gîndit să scriu un manual pentru cei ce doresc să facă regie. Singura mea preocupare a fost să povestesc ce simt, ce gîndesc cînd lucrez, ce cred despre piesele pe care le pun în scenă, despre oamenii cu care muncesc alături. Pot să adaug că sînt pe punctul de a termina o nouă carte, cu aceeași structură ca și precedentă. Și dacă primei i-am pus drept titlu parafraza unuia din filmele cele mai dragi mie, *Hiroșima, dragostea mea*, cea de a doua se va numi, după titlul unui film de Antonioni, puțin modificat *Profesiunea: regizor*.

Scenă din «Căsătoria». Teatrul de pe Malaia Bronnaia





Scenă din « Matca » de Marin Sorescu

Tendințe noi în teatrul contemporan

Întrebarea cardinală

Care semne ale timpului sînt manifeste în arta teatrală, cum se sensibilizează ea în raport cu idelle și dimensiunile epocii noastre — iată ce l-a preocupat pe artiștii și teatrologii reuniți într-un amplu colocviu internațional ținut nu de mult la Varșovia. Cum în aceeași perioadă se desfășura, tot acolo, stagiunea Teatrului Națiunilor și avea loc o stagiune ad-hoc a teatrelor poloneze, întrebărilor li se oferea atît răspunsuri teoretice cît și răspunsuri practice, firește, unele așezîndu-se, la rîndul lor, în continuare, sub semnul altor interogații.

Nu pretinsa concurență dintre arte, dintre acestea și televiziune, stîrnește neliniști esențiale în universul scenei, nu ea generează dezbateri planetare. Studiul tendințelor noi, întreprins de prestigioase conclavuri specializate, încearcă a descoperi modurile cele mai eficace de inserare a teatrului în lumea actuală și de fortificare a sa, — prin actualitate, ridicată, adesea, la cel mai înalt grad de politică

făcișă și prin atractivitate, însumind cele mai variate tehnici și mijloace. Dacă rămîne atemporal, abstruz și flasc, teatrul se autocondamnă în această vreme a activismului energetic, de cadență rapidă, în ambianța citadină suprasaturată de cele mai diverse solicitări, la care e supus omul modern.

Formele deschise

Tendențele noi sînt, evident, un reflex al mutațiilor colosale din contemporaneitate. Generațiile actuale își formează gustul pentru teatru nu numai la școala teatrului, ci și la aceea a poeziei, picturii contemporane, muzicii actuale, a filmului de prospecție socială. Cum în unele țări tineretul a ajuns să constituie peste jumătate din populație, iar în altele tineretul studios reprezintă rezerva esențială de public, e normal ca teatrul să caute a cunoaște și satisface exigențele estetice ale acestui tineret. E o căutare chinuitoare, extrem de anevoioasă și trebuie înțeles regizorul polonez Jerzy Grotowski atunci cînd declară că a renunțat deoamdată la activitatea obișnuită a «Laboratorium»-ului său, practicînd acum, cu actori profesioniști și cu neofiți, un sistem de exerciții pregătitoare, unele obscure pentru profan, bizuite pe «tehnică inductivă» și «autopenetrație». În cadrul discuției am formulat impresia că avem de-a face astfel cu o acțiune metateatrală, ducînd la un psihism colectiv. Totuși, în largul său expozeu, regizorul polonez a dorit să demonstreze că e vorba de o vastă pregătire, căreia nu i s-a fixat, încă, un țel exact, ea vizînd însă crearea unei maxime disponibilități în planul comunicării cu spectatorul. Recunoscînd că sistemele de lucru implică și experiențe parateatrale, el a arătat că e vorba de un sondaj, în condițiile noi, asupra posibilităților de «a lucra cu natura umană», pentru realizarea unor forme deschise tuturor.

Căutarea formelor deschise amplifică optim unghiul de percepție iar aflarea de forme deschise în metaforizarea atractivă, sporește considerabil acuitatea acestel percepții. Tinerii actori și regizori de la Școala de artă dramatică din Berlinul democrat au demonstrat-o cu surprinzătorul lor spectacol-manifest *Gloria și moartea lui Don Joaquin Murieta*, baladă tragică de Pablo Neruda, a cărei versiune scenică e un lueș în ritmul goanei haiducului pe calul său negru; pinze albe, enorme fluturau peste capetele noastre, semnificînd nori, mulțimi, vapoare, în timp ce pinze negre fixau simbolurile macerate de vicii ale oprîmării și urii. Consonanța tragică a acestei opere scenice cu evenimentele din țara poetului era marcată nu numai de ideile clamate, ci și de factura agitatorică a compoziției. Făcut exclusiv de tineri, spectacolul — ni s-a spus, ni s-au arătat fotografiile și statistici edificatoare — a fost adoptat, cu fervoare, de tineri, care s-au regăsit, desigur, aici, cu modul lor de a privi, a înțelege și a milita.

Teatrologul Ernest Schumacher din R.D. Germană avea dreptate, susținînd că implantarea spectacolului în artele vizuale înseamnă, printre altele, o explorare dincolo de aparențele realității și că absolutizarea oricărei formule găsite, ca singura aptă de comunicare, înseamnă depărtarea rapidă și irevocabilă de generațiile noi, ostile funciar imobilismului estetic.

Sursele inedite

O sursă a novatorismului contemporan e apariția pe harta lumii a unor centre noi de cultură teatrală. Prejudicata europocentristă exilase la periferia cercetărilor manifestările de artă dramatică ale popoarelor declarate primitive. Iată însă că structuri tradiționale se revivifică, căutîndu-și valențe expresive actuale și propunînd modalități universale. Din străvechea formă de teatru cîntat, oamenii

de artă nigerieni de azi au constituit opera yoruba. Din ancestralul joc al păpușilor malaieze s-a născut spectacolul agitatoric actual, contribuind la culturalizarea satelor. Pe fondul unor de demult jocuri cu măști maya se încetățenește azi, în Mexic, un teatru de stradă, puternic integrat în social, ale cărui texte se alcătuiesc uneori pe locul de joc, împreună cu spectatorii.

Trupa ugandeză din Kampala, revelația festivalului internațional de la Varșovia, aducea, cu spectacolul *Renga Moi* (Luptătorul roșu) scris și regizat de Robert Serumaga, mai mult decât o modalitate specifică: un concept teatral propriu. Recuzita, savant întrebuințată — piei de animale, instrumente bizare (dar încântător de melodioase) — costumele locale reprezentau semnele de legătură cu realitatea sensibilă a mediului originar, parola de recunoaștere pentru publicul african. Dar emoțiile cîntate, rostite, mimate, acțiunea foarte ritmată, fără nici un fel de hiatus, conversația cu spectatorul, detașarea critică a actorilor de personaje, tranzițiile fără pregătire de la tragic la comic, de la duritate la comprehensiune, de la un tip de erou la altul, șoapta, tăcerea, litanii, exultanța colectivă realizau o convenție accesibilă oricui, de o mare puritate și de o modernitate tulburătoare.

E probabil că acest concept atît de proaspăt ca inspirație și atît de ferm conturat ca expresivitate, care se poate întîlni și în alte centre ale continentului negru, l-a atras pe Peter Brook. El a observat, la fața locului, multă vreme, arta dramatică a africanilor și acum încearcă să introducă în practica sa europeană experiența dobîndită. După ce a dat mari spectacole shakespeareiene, expurgate de naturalism — aprecia criticul american Henry Popkin — după ce a făcut și gesturi non-realiste, de pildă interpretîndu-l în felul său pe Dürrenmatt, după ce a trecut și prin teatrul de boulevard pentru a putea vedea care sînt legile sale de captare (l-a părăsit însă repede), Brook are senzația că a găsit aici, la sud de Sahara, un răspuns posibil la întrebarea ce poate însemna teatrul în lumea de azi.

Se știe de altfel, că forța de convingere a mijloacelor originare ale teatrului e atît de puternică încît uneori le sînt subordonate scrieri clasice, într-un transfer de substanțe apt a le potența acestora virtuțile artistice și morale. *Bolnavul închipuit* jucat de bediuni, în Maroc, ca o scriere locală, a avut un ecou neașteptat. Am văzut (în festivalul internațional de la Belgrad, cu un an în urmă,) *Rhesus* (tragedie atribuită incert lui Euripide) montată ca o zarzuelă mexicană eroică, semnificînd lupta împotriva invadatorilor. Eroul era sugerat de un singur ostaș, cu admirabil glas de cîntăreț popular și nici o clipă n-am simțit vreo violență a înțelesurilor autentice ale textului, reținînd, în schimb, indiscutabila sa actualitate. Regizorul Hector Mendoza a explicat captivant rațiunile procesului de creație: autorul grec miza pe o *catharsis* tragică bizuită pe fondul apercceptiv al oamenilor din vremea sa. Oamenii din vremea noastră pot reacționa favorabil la frumusețile perene ale scrierilor dramatice antice, nu pot primi însă toate impulsurile afective și intelectuale de atunci, trebuie aflate alte resurse pentru o *catharsis* modernă: ori aceste resurse își au sorginea în tradițiile naționale și în folclorul fiecărui popor, ele putînd justifica schimbarea de registru istoric în interpretare.

Remodelarea spațiului

E din ce în ce mai pronunțată tendința ieșirii din clădire a teatrului. Chiar în interiorul clădirii de tip clasic au loc remodelări ale scenei, pentru a se redimensiona factorii de relație. Dar sînt identificate și noi spații de joc. Gruparea columbiană « La Candelaria » joacă predilect în amfiteatre universitare. Ce e mai bun în mișcarea teatrală argentiniană se află, acum, în universități. Luca Ronconi



a refăcut piața italiană ca scenă publică. Pe urmele experienței lui Jean Vilar de la Avignon în multe țări au loc spectacole în decor natural, sau în decor istoric autentic; asemenea încercări s-au făcut și la noi, cu trilogia lui Delavrancea așezată pe ruinele cetății Suceava, sau cu o comedie goldoniană montată pe lacul dintr-un parc ctalovean. Strada a devenit, în mod curent, loc teatral pentru multe trupe care tatonează o formulă cutezătoare de artă nepremeditată, în elaborare ad-hoc.

Vechile clădiri contrazic modalitățile actuale de evantai larg, formele deschise, caracterul de dezbatere a actului teatral și, în fond, autenticitatea mult râvnită. Atît de mare e ispita exteriorului, încît reputatul Giorgio Strehler, în fermecătorul spectacol goldonian *Piațeta*, (Il Campiello) a situat acțiunea pe o stradă, iarna, la Veneția; strada de cartier mic, cu băltoaca din mijlocul ei, e eroul peripețiilor. La Tampere, în Finlanda, există un teatru, unic în lume, care se învîrte ca o planetă în jurul axei, mișcarea de rotație descoperind spectatorul lui (în aer liber) ulițe, case, animale domestice, băi publice, hanuri, ogrăzi dintr-un sat întreg reconstituit, locuitorii ducîndu-și aici existența cotidiană după un scenariu savuros.

Insertia documentarului

Ieșirea din clădire e în conjuncție cu puternica insertie a documentarului în arta teatrală, desigur tot ca un semn al aspirației spre autenticitate. Teatrul merge și el pe traiectoria principală a artelor contemporane, care au părăsit — ori sînt pe cale de a părăsi — calea autentificării aparențelor prin reconstituiri arheologice și detalii proliferate, în favoarea unei restituirii adevărate a faptelor capitale, a investigații microcosmosurilor, a refacerii stărilor de spirit, cercetîndu-se și lumea necunoscută, de dincolo de aparențe, în efortul de a descoperi fie ce se află depozitat realmente în istorie, fie ceea ce există în universurile microscopice, ori în afara spectrului luminos și a celui sonor convențional; această cercetare e situată în acolada pasională nu numai a artelor, ci și a științelor, a fizicii, de pildă, a cărei călătorie spre unitatea ultimă și primordială a materiei e nesfîrșită.

Sarcina noastră — afirma actorul Gustav Holubek, distins artist al scenei poloneze — e de a spune nu cum e realitatea, ci cum ar trebui să fie. Dar ca să ajungem la cea mai înaltă capacitate de prognoză prin artă — a replicat cineva — nu s-ar cuveni, mai întîi, să spunem ce este realitate azi, și ce e simplă închipuire? Într-adevăr, o întreagă dramaturgie, cu realizări substanțiale, mai ales în Germania vestică, își propune un «teatru documentar» pe care Peter Weiss, în posteritate brechtiană, l-a și teoretizat și codificat, dînd, firește, și cîteva scrieri solide de natură a atesta noțiunea. Spre un atare tip de teatru se îndreaptă acum autorii lusitani — ne încredința Luis Francisco Rebello în alocuțiunea sa. Dinamizarea acțiunii culturale de către revoluția portugheză a pulverizat, brusc, lucrările esopice ale perioadei anterioare, unele desigur valoroase, a trecut pe un plan secund parabola esoterică și a solicitat un teatru direct despre evenimente, în care motivul artistic să fie faptul, documentul.

Infuzia politicului

Infuzia politicului în teatrul contemporan e, iarăși, un reflex al realității, al cărei standard de politizare, la scară planetară, e, probabil, cel mai ridicat din întreaga istorie a globului. Chiar cînd un autor de piese ori de spectacole își refuză un mod politic declarat de abordare a realității, publicul, opinia publică, critica se străduiesc a descoperi și decreta intenții, aluzii, căutînd chei actuale

ale simbolurilor, părînd a sesiza raportări ramificate în actualitatea imediată. Dar cum în toată lumea se practică frecvent un teatru politic deschis — în țările socialiste acesta fiind un filon principal al creației, la noi întregul teatru fiind în substanță politic — rămîne a se califica această tendință ca una dintre acelea ce fertilizează arta teatrală și o înscriu, decis, pe orbita actualității.

Ce e mai valoros în teatrul latino-american de azi, e act politic în forme teatrale. Columbianul Enrique Buenaventura, brazilianul Silveira Sampaio, excelentul dramaturg mexican Emilio Carballido, argentinianul Andrés Lizárraga, chilianul Egon Wolff, guatemalezul Demetrio Aguilar-Malta concep teatrul ca o arenă de dezbaterie publică. Aproape toate piesele francezului Armand Gatti sau ale spaniolului Alfonso Sastre, mai toate spectacolele remarcabilului regizor italian Luigi Squarzina sînt politice, uneori virulent politice, orientarea teatrului ce-și revendică această titulatură fiind exclusiv de stînga — firește, cu gradele, nuanțele ori incertitudinile caracteristice feluritelor mișcări protestatare, contestatare, revoluționare din țările unde însăși realitatea politică are atari caracteristici.

Un observator atent al teatrului românesc actual va observa că întreaga shakespearologie modernă stă, în exegeza scenică, sub emblema politicului, ultimele două mari spectacole din acest repertoriu, *Măsură pentru măsură* și *Hamlet* (regizate de Dinu Cernescu) fiind în acest sens elocvente.

Caracterul popular modern

Ocupînd o secțiune importantă în problematica implicită a stagiunii respective a Teatrului Națiunilor și în cea dezbătută la coloviuul internațional de teatrologie, caracterul popular al teatrului modern s-a impus ca o chestiune dintre cele mai actuale. Evident, e vorba de o înțelegere dialectică a accesibilității, care nu e un dat ci o rezultat — într-un proces formativ continuu — a capacității artei de a se modula după cerințele veacului, și totodată de a crea cerințe noi, și a augmentării receptivității publicului, pe măsura intelectualizării populației și a dezvoltării gustului. Nimeni nu mai consideră azi sensul primitiv al caracterului popular, ca transparență plată; în teatru el e definit mai ales ca o posibilitate de comunicare elevată, în spiritul tradițiilor naționale, prin recurs la forme ancestrale, ritualuri, ceremoniale, mitologii, drame folclorice, liturgice, farse medievale. și ca o consecință axiomatică a aspirației spre universalizare prin specific național.

E interesant de remarcat că în sinteza scenică actuală se reface, într-un fel, drumul dramei sincretice originare. Artaud era interesat de teatrul balinez, Brecht a studiat intens teatrul chinez, trupa « Living Theater » era evident înrîurită în conceptul ei de « teatru comunitar », de tradițiile negro-americane. Teatrul african de azi, care își asumă, cu îndrăzneală, prerogative moderne, rămîne constant la formula corală. În Zair, în Camerun, în Senegal trupa se amestecă, liberat cu privitorii iar actorii sînt doar soliști cu acompaniament perpetuu în rostiri corale, în cîntece și dans. Ansamblul japonez Waseda Sho Gekijo din Tokio, care a prezentat la Teatrul Națiunilor un studiu *Despre pasiunile dramatice* conserva atmosfera crispată de ritual, exorcismele, hieratismul specific medieval, dar prin făpturile samurailor rățăcitori, ale femeilor înfricoșate, prin fantasmale din Paradisul unde se face o dreptate îndoielnică răzbătea — într-o impecabilă organizare scenică — violența exacerbată a unor timpuri apropiate. Montarea spaniolă (a Teatrului « María Guerrero » din Madrid) *Bilciul din Cuernicabra* era chiar reconstituirea veselă și colorată (destul de modestă, ce-i drept) a unui bilci, cu distracții populare benefice și chiar cu teatru popular în teatru, aducîndu-se, astfel, trecutul, în prezent, făcîndu-se loc unor cumetre gureșe — care

semănu cu baba Făfula, cea paremiologică, inventată de Călinescu — ca să spună proverbe, să facă șotii și să clevească.

Caracterul popular actual nu presupune vulgarizări și elementarizări ale gestului ori rostirii ci, dimpotrivă, o cultură înaltă a interpretării și o tehnică artistică riguroasă. Un spectacol puternic al unei trupe britanice de tineri, cu renaștinista *Ducesă de Malfi* a lui John Webster, așeza pe o piramidă de catifea neagră și în chenare aurite simbolurile secentiste ale patimilor omenești, ale vieții și morții, printre care actorii evoluau, ca în teatrul acelei vremi, la liziera atît de mișcătoare, dintre flință și neîntință, sugerîndu-ne că înșiși acei oameni de demult erau niște sărmani actori pe scena vieții, orbi sub călăuzirea, și ea oarbă, a Destinului omniprezent. *Omul cel bun din Seciuana*, frumoasă reprezentație din Berlinul democrat, realizată de către brechtianul Beno Besson, avea aspectul admirabil al unui basm cu tîlc adînc, eroii fiind construiți după caricaturi de Grosz, ceea ce-i făcea deosebit de comunicativi, izbutindu-se un contrapunct de valoare dramatică între aspectul lor grotesc și patetismul existențelor.

Cea mai reprezentativă creație în acest compartiment de preocupări a fost, fără îndoială, *Matca* de Marin Sorescu, în montarea Teatrului Mic din București, regizată de Dinu Cernescu și scenografiată de Adriana Leonescu. Autorul român a dat un exemplu strălucit de sinteză a perspectivei filozofice moderne și fondului ancestral de gîndire românească, a ritualurilor chthonice și a metaforelor existențiale contemporane, a miturilor naționale și a limbajului teatral universal. Simbolul mamei, simbol veșnic, a fost nutrit aici de o materie literară actuală și astfel lupta omului din spațiul carpato-dunărean cu vicisitudinile a căpătat proporții umane, generalizator grandioase. Cum criticul italian Roberto di Monticelli, criticul englez Ossia Trilling, criticul polonez Roman Szydlowski și destui alții au înțeles exact aceste proporții, criticul român — care le-a semnalat la timpul său — nu mai are a insista, rămînîndu-i, firește, satisfacția omenească de a se simți încă odată justificat.

Decantări terminologice

O înțelegere falsă ori parțială a ceea ce se cheamă caracter popular e viziunea populistă, mixînd elemente ale jocului de circ, ale distracțiilor ieftine și sărmane, ba chiar și ale manifestărilor grosiere de bulevard într-un creuzet de aparență cultă — cum s-a întîmplat cu spectacolul francez, voit a fi « *commedia dell'arte* », *Vîrsta soarelui*. Repertoriu popular și limbaj popular nu înseamnă nimic — aprecia teatrologul belgian Armand Delcampe — dacă nu sînt subalterne unei tendințe novatoare, distincte. Teatrul popular — adăuga Roberto di Monticelli — nu poate fi spontan, nu se poate naște întîmplător, el e, dacă e, rodul unei elaborații culte, îndelungate și al unei serii lungi de confruntări cu toate categoriile de public. Andras Rajk (Budapesta) susținea chiar că epoca teatrului veritabil popular modern e de abia la început, iar Marjatta Hartikainen, aducînd exemple din țara sa, arăta că pentru mișcarea teatrală finlandeză actuală, etalonul popularității îl constituie fuziunea dintre novatorismul expresiei și spiritul politic scepticism în Elvețianul Georges Schlocker, pretinzînd că e bîntuit de un anume scepticism în ce privește posibila influență a teatrului asupra maselor s-a întrebato, pînă la urmă, dacă nu cumva cele mai importante experiențe europene postbelice n-au fost ale teatrelor de mase, numite național-populare și ale celor, esențial de mase, din țările socialiste.

Analizînd, într-o remarcabilă expunere, situația teatrului francez actual, teatrologul Bernard Dort a susținut că tendința principală acum, în țara sa, e a teatru-

lui politic, civic, nu «dincolo de ideologii», ci în cadrul lor evident. Căutările cele mai reprezentative tind spre formularea unui nou realism, corespunzător stărilor actuale, spre o statornicire a actorului ca artist, capabil să portretizeze cert omul contemporan cu ajutorul unui text dramatic, dar nu în robia textului dramatic (o trupă a jucat același text de Molière în registru tragic, apoi în registru comic, cu același succes). Se caută, deopotrivă, forme optime de acțiune culturală prin teatru și stiluri adecvate fiecărei dramaturgii. Problema reconsiderării vechii literaturi și a vechilor metodologii scenice e de a regăsi adevărurile de odinioară, dar și de a arăta ceea ce era fals în structurile de altădată, pentru a se obține, prin onestitate creatoare, adeziunea deplină a publicului actual.

Acțiunea critică

Încercările de statuare a unui nou limbaj, esențializat și auster, de creare a unei noi poezii metaforice, de înlăturare atât a primitivismului retoric și gesticular cât și a tehnolatriei din universul scenic îi au, ca aliați, pe cei mai lucizi critici de pretutindeni. Criticul de cabinet involvează azi, în schimb se înalță criticul ideolog și animator.

Dorind a defini condiția acestui personaj din distribuția eternă a teatrului lumii, am încercat a numi critica drept *acțiune*. M-am întâlnit, în această considerare, cu mulți colegi, am avut parte și de refuzuri ale termenului, dar chiar și din controverse reieșea că profesia implică o responsabilitate majoră în propagarea acelor tendințe ale teatrului contemporan care-l pot situa în miezul preocupărilor spirituale actuale ale cetății.

E ceea ce această artă însăși se străduiește a dobîndi, și cine o respectă și o admiră, își proclamă, inerent, îndatorirea de a-i sprijini aspirația fundamentală.

SUB SEMNUL LUI DIONYSOS

Între un spectacol Brecht la Stockholm, o premieră Béjart la Bruxelles și un program de cabaret politic la München (reluat apoi la televiziune) este foarte greu, dacă nu imposibil, să stabilești o legătură. În diversitatea sa, teatrul nu mai este demult, în lumea acesta, doar *spectacolul*. Înaintea acestuia se găsește, aproape totdeauna, programul (instituției, al regizorului, al animatorilor), iar după el variația formelor publice de adeviziune sau respingere.

Dacă, printr-un miracol (tehnic sau de alt soi) ne-am putea afla, în perfectă concordanță cu starea de spirit pe care o manifestăm, la alegere, oriunde se joacă teatru, am fi uneori uimiți cite suprapunerile au loc, ce coincidențe se petrec, sau ce distanță separă spectacole ce par dacă nu direct gemene, cel puțin spiritual înrudite. Seară de seară se joacă în Republica Federală Germania peste două sute de spectacole. În Berlinul Occidental, oraș cu o viață artistică pe cât de contradictorie, pe atât de surprinzătoare, cel puțin șapte teatre mari, o operă, filarmonica (deobicei), fac aproape imposibilă o opțiune rece. Aici ne-am dat seama de jocul tuturor motivațiilor atunci când ne decidem pentru un teatru sau altul, pentru o piesă sau alta, pentru un autor. Dar subiectul acestor relații nu e (și nu trebuie să fie) spectatorul, ci teatrul însuși, a cărui imagine o vom reconstitui, în mod fatal, mozaicat. Sînt, ce e drept, peste 50 de spectacole ce participă, prin mărturia lor, la această reconstituire, dar, chiar așa stînd lucrurile, mai multe sînt spectacolele produse în același timp dar nevăzute, mai multe cele care, între timp, au depășit actul nașterii lor publice, prin premieră.

Teatralitate și candoare

Se joacă foarte mult Brecht. În raport cu situația pe care o aflăm în urmă cu cinci ani, Brecht a devenit, sub raportul frecvenței numelui său în repertoriul, Shakespeare-ul de astăzi al teatrelor, înfățișat prin piese aparținînd tuturor momentelor sale. Fără să-și fi epulzat efectul de surpriză, nu piesele de tinerețe sînt acelea prin care teoreticianul efectului V (adică al distanțării, cum s-a tradus *Verfremdung* în limba română) seduce teatrele și publicul, ci tocmai textele de maturitate — avem în vedere « Galilei », prelucrările (« Mama », « Coriolan », « Opera de 3 parale ») — o vreme îndelungată acuzate de retorică și didacticism, dar jucate astăzi tocmai pentru că sînt retorice și didactice. Mai mult, pieselor de factură expresionistă netă (« Baal » sau « Sfînta Ioana a abatoarelor ») li se imprimă ceva din tonul patetic al prelucrării după « Mama » lui Gorki, sau din didactica « Omului cel bun din Siciuan ». La Ulm, într-un teatru reactivat grație lui Peter Borchardt, « Sfînta Ioana a abatoarelor » se joacă în referință directă la actualitatea zilei — între inscripțiile originale (atîtea animale de sacrificiu, din care atîtea vite, atîția porci etc.), una citată din piesă: « Împotriva crizelor nimeni nu poate face nimic » —, în vreme ce pe scena de la Müncher Kammerspiele se prezintă veralunea lui Beno Besson, regizor-oaspete al cărui nume artistic e legat

de variantele polemice ale pieselor lui Brecht realizate la « Volkstheater », în capitala R.D. Germane. Cele două reprezentații (cărora, într-un anumit sens, li s-ar alătura și versiunea lui Conny Hannes Meyers, de la L.T.T. din Tübingen, ecou al mișcării studențești din urmă cu câțiva ani) sînt foarte tranșante în planul demonstrației politice. Abatorul este prezentat ca o parabolă limită a existenței înstrăinate, conflictele, pe care firul epic destul de complicat le face evidente, au o acuitate extremă, tradusă în limbajul reprezentațiilor prin excesul de teatru, prin teatralitate adică. Sînt lungi (fiecare de peste trei ore) demonstrații ale funcționării mecanismului social, excesive în detaliile lor, dar de o stringență ce este tipică acestui teatru de logică și demonstrație. Decorurile concepute generos sub aspectul spațiului de joc — de pildă, Monika Banert, la Ulm, populează scena cu niște cuști mobile imense de sîrmă, făcînd posibilă, deasemeni, mișcarea în două planuri orizontale suprapuse — strîvesc personajele, împing un caracter spre celălalt. Scena e ca un mecanism, un soi de abator sul-generis, cuvintele cad și ele decapitate, sînt puse în « conservele » formulelor și folosite ca mijloace de manevră. La Lübeck, regizorul Tebbe Harme Kleen a inserat în reprezentația piesei « În ceața orașelor » — text de o factură expresionistă netă, tratat însă cu mijloacele unui teatru realist (pe linia « trăirii » personajelor) — texte din *Prefața* lui Brecht, explicații directe privind conflictul și semnificația sa. Doi actori de foarte bună profesionalitate (deși departe de idealul brechtian al actorului de dialog euristic), anume Peter Dolder (în rolul lui George Garga) și Egon Reimers (negustorul Shlink), fac dovada că estetica de spectacol a lui Brecht nu este condiția necesară a viabilității pieselor sale, piese ce se pot întîlni și cu alte viziuni interpretative decît cele acceptate de autorul însuși. La limită, există astăzi în R.F.G. și spectacole Brecht de divertisment — actualitatea unui autor dusă pînă la perlmarea sa (pre-timpurie și nemeritată) —, dovadă, dintr-o listă de care am fi preferat să fim scutți, acel « Tobe și trompete » (prelucrare după Farquhar) pe scena unui foarte bun teatru de altfel, « Deutsches Schauspielhaus » din Hamburg, în regia lui Ulrich Hel-sing. Da, Brecht susținea funcția de divertisment a teatrului, idee ce scapă multora dintre entuziaștii săi, ceea ce nu înseamnă însă « operetizarea » spectacolului, și nici falsul nivel de popularizare pe care-l exhibă. Aventurile domnului Balance, judecătorul de pace, se consumă în tonalitate Feydeau, un actor foarte bun, Hermann Schomberg, făcînd practic numere de amuzament, într-o piesă ce-și are titlul ei, cel puțin atîta vreme cît formele de mercenariat (vai !, cît de numeroase și cît de subtile) rămîn o realitate în lumea frumoaselor declarații de principii.

La polul opus, adică în zona estetică a « teatrului sărac », cel mai extravagant teatru din zona la care ne referim « Schaubühne am Halleschen Ufer » (Berlinul Occidental), ce și-a asumat un foarte costisitor « Antiken projekt » — numai « Balcantele » au pretins jumătate din bugetul anual —, își permite performanța unui spectacol cu « Excepția și Regula » ce stă practic doar pe umerii actorilor. Se joacă într-una din halele ce adăpostesc Tîrgul, publicul la loc pe gradene improvizate, acoperite cu pînză lefîină de sac, același pînză care joacă rol de decor, fie că e vorba de pustii în care înaintează mica expediție, de fluviul umflat sau de periferia ultimului oraș. Cuvîntul « petrol » sună greu în reprezentație, mica piesă didactică a lui Brecht prilejuind un spectacol ce se încheie de regulă printr-o discuție. Interpreții spun: « Am vrut să oferim o reprezentație politică. Credeți că am reușit ? » Spectatorii nu sînt unanimi. Unii se întreabă dacă un text ce reflectă condițiile capitalismului timpuriu nu-și pierde semnificațiile în contextul capitalismului monopolist. Alții, dacă prezentarea prea locală, particularizatoare, nu contrazice cumva realitatea altor forme de înstrăinare umană. Geografia și istoria sînt invocate cu patimă, pozițiile sînt deseori ireductibile, ignoranța și fanatismul își vădesc, fie-

care în felul lor, limitele. Cineva întreabă: oare schema aceasta (schemă epică) nu este prea naivă? Am reținut întrebarea, pentru că la antipodul teatrului elaborat (și supraelaborat), a teatrului baroc în expresie, sau a celui contorsionat în argumentele sale, se află teatrul naiv, tulburător în neașteptata sa ingenuitate. După o lungă perioadă de încrîncenare, de reinterpretări și conotații îndelung și migălos justificative (căci ce nu se poate justifica, la urma-urmei, în teatru?!), asistăm la o revenire spre candoare. Se redescoperă narațiunea și plăcerea acțiunii scenice, se face mai puțină analiză (și psihanaliză), se practică mai mult un teatru al expresiei spontane — desigur, o spontaneitate cultivată, o ingenuitate departe de ipocrizie, o candoare ce reflectă nostalgia unor paradisuri pe cale de a fi părăsite. Acesta e contextul în care direcția ce o menționăm este ea însăși revelatorie. Adică, ea ilustrează un mod neașteptat de rezistență sufletească și spirituală împotriva atitor factori de uniformizare și depersonalizare cîți își exercită acțiunea asupra ființei umane astăzi. Se joacă « Vrăjitorul din Oz », la Hamburg, nu numai pentru copii, prelucrarea (după Frank Baum) de către Wilms Bernd și Maria Reinhard făcînd posibil un spectacol în care acești doi autori de circumstanță — în fapt, unul scenograf și celălalt regizor — își propun să educe naivitatea noastră funciară și să ne facă atenți asupra valorii ei ca factor de protecție în condițiile supra-solicităților (de orice fel) ale vieții. Dar se joacă și « After Liverpool » (tradusă ca: « ... Ce poate să mai urmeze? ») a lui James Saunder pe scena de cameră de la « Theater » Central Bonn (regia Claus Marteau), și chiar « Cum vă place » de Shakespeare, după versiunea în limba germană a lui A.W. Schlegel. Regizorul Wilfried Minks (în colaborare cu Florian Mercker), reputat pentru predilecția sa spre încărcarea cu detalii și semnificații colaterale a spectacolelor sale, lasă foarte liber firul acțiunii, subliniază travestiurile (fortuite sau de circumstanță), și-și permite doar eterogenia, marcată prin costume — datorate unuia rafinat de tipul lui Kazuko Watanabe —, temporală. Durata acțiunilor scenice se suprapun. De aceea aceste acțiuni par independente, convergența spre final, potrivit nucleului dramatic al piesei, luînd cumva caracterul unei serbări. Accentele ironice nu lipsesc, nici cele morale, dar totul stă sub semnul generos al firescului. În caletul de sală se tipăresc desene naive ale interpreților (naiv înseamnă aici stîngaci, necultivat), epigrame, cum și facsimile ale textului de lucru, mărturisind locurile în care s-a produs « colaborarea » lui Minks cu Shakespeare. Ideea, afirmă regizorul, este aceea că niciodată nu găsim ceea ce am căutat. Față de caracterul finalist (totul e scop) al lumii căreia l se prezintă spectacolul, el este polemic prin naivitatea (și de la un punct chiar gratuitatea) sa. Actori precum Christoph Bantzer sau Hans Ulrich, ca să nu mai vorbim de Eva Mattes, impun prin disponibilitatea lor pentru convenția ingenuității. Căci, pînă la sfîrșit, este și aceasta o convenție totuși.

Cînd piesa lui Ionesco, « Această gigantică înșelătorie », își cunoștea premiera ei mondială la Dortmund (sau cel puțin așa se pare, căci teatrul se grăbise spre a nu fi ... întrecut de cel din Lübeck sau Viena), tocmai ingenuitatea lipsea spre a salva un text care, luat în serios (problematizat, cum se spune), e plictisitor. Karl Heinz Stroux a fost conștient de acest lucru, dar asta n-a fost suficient. « Cîntăreața cheală », a aceluiși, convingea mult mai mult, versiunea lui Alfred Kirchner, la Stuttgart, cu Hans-Helmut Dickow (Mr. Smith) și Annelise Römer (Mrs. Smith) impresionînd pe aceeași lungime de undă a ingenuității.

Ideologie teatrală

Echipa de teatru — ca ideal pe care-l evocă atît regizorii cît și actorii — reprezintă în ideologia teatrală de astăzi din R.F.G. un concept foarte mult discutat.

Se admite că echipei îi revine, în teatrul de astăzi, o funcție mult mai importantă, că ea, ca entitate, este menită să poarte dialogul cu factorii coordonatori (regizor, scenograf, dramaturg), și că tot ea conferă unui teatru adevărată personalitate. Se joacă mult în Germania texte de elaborare colectivă (colaje, improvizații, chiar un soi de teatru serial, pe schema evoluției unei familii — cum prezintă teatrul din Hamburg într-una din sălile muzeului de artă din localitate). S-a manifestat în ultima vreme însă și tendința spre spectacolul elaborat direct de către echipă, spectacol care poate părea surprinzător oricui cunoaște ce importante personalități regizorale s-au afirmat în ultimii ani în spațiul geografic și spiritul la care ne referim.

Iată de pildă acel cunoscut teatru care este *Schauspielhaus* din Frankfurt, și încercările care s-au petrecut acolo pe linia elaborării spectacolelor de regie colectivă. În vreme ce oamenii de teatru au discutat frecvent despre reactivarea metodelor colective de lucru — ceea ce Brecht și Piscator numeau *Kollektive Arbeitsmethoden* — practicienii teatrului au încercat să le dea substanță, și să le aplice. Chiar regizorii cei mai autocrați se folosesc astăzi în teatrele vestgermane de sugestiile echipei, integrează în concepția lor ideile acesteia, potrivit aceluși concept, care se extinde de la întreprinderile industriale pînă la facultăți, care este cunoscut sub termenul de *Mitbestimmung*.

În cazul la care ne referim e vorba însă de mai mult, și anume de o democratizare a actului artistic, suspendare a sistemului de priorități în asumarea deciziei și, deasemeni, suspendarea privilegiilor, fie ele ale regiei, scenografului sau celeia, deloc neimportante, ale actorilor principali. Pe rînd, fără ca regizorul și scenograful să dispară din « distribuție », s-au pregătit premierele cu *Frühlings Erwachen* de Wedekind și *Revolte im Erziehungshaus* de Lampel, momente definitorii ale practicii și metodelor colective de lucru. Pentru spectatorul ocazional, reprezentațiile ce au rezultat se deosebesc foarte puțin de cele elaborate tradițional. Se remarcă o mai mare greutate a scenelor colective — dar asta și datorită pieselor —, cum și o scădere a efectelor parateatrale (adică rezultînd din mișcarea decorurilor, din orga de lumină, chiar din instalația stereofonică folosită pentru ilustrația muzicală).

Peter Palitzsch, regizor și director al teatrului, consideră că este de datoriu lui să stimuleze aceste metode, pe drumul emancipării continue a echipei teatrului. « Eu am convingerea că se poate lucra colectiv atunci cînd se găsesc criteriile obiective ale deciziei. Și aceste criterii sînt sociale. Mi se pune întrebarea ce se petrece cu fantezia, ce se petrece cu sensibilitatea, și cu alte componente ce ies oarecum din sfera obiectivului. Sînt de asemeni întrebare ce se întîmplă cu fascinația conducătorului unei echipe. Părerea mea este că toate aceste întrebări ilustrează un mod învechit, idealist de gîndire. Eu cred că se poate ajunge la o mare fantezie și lucrînd în grup, cu spirit de echipă, poate chiar în primul rînd pe această cale. Abia în acest caz se depășește fantezia individuală, a oricui ar fi ea » — ne spunea regizorul, răspunzînd unui alt șir de întrebări pe care am încercat să i le punem după premiera cu « *Urfaust* » de Goethe. Teatrul promisese publicului, în contextul anului Goethe — care a luat o deosebită amploare la Frankfurt — un spectacol cu această piesă. Regia fusese asumată, de la început, chiar de către Peter Palitzsch. Din cauza faptului că scena teatrului a fost relativ ocupată, concepția — implicînd un dispozitiv scenografic complicat — s-a văzut periclitată și regizorul s-a arătat dispus să renunțe, din aceste motive organizatorice, la întreg proiectul reprezentării piesei. Atunci s-a petrecut surpriza ca echipa să-și asume pregătirea premierei fără regizor. Echipa a scos premiera la timp, după cîte ne-am dat seama cu succes de public — ceea ce nu înseamnă deloc că spectacolul ne-ar fi convins și pe noi — realizînd un spectacol de regie colectivă. Spectacolul este lipsit de unitate, dar prin compensație este strălucitor în jocul plin de elan al celor treizeci

de actori-regizori. Interpretul principal, Norbert Kentrup, ne spunea: «În anumite zile am lucrat ca niciodată, pentru că mai mult ca oricând am lucrat pentru noi înșine. A trebuit să lucrăm mai mult și pentru că avem o rutină organizatorică și regizorală mai scăzută decât a unui regizor profesionist. De asemenea, pentru că a trebuit să ne convingem reciproc, și să găsim căile unei exprimări armonioase». Chiar discutabil, spectacolul are câteva scene foarte frumoase — ne-amintim și acum de scena din pivnița lui Auerbach — și, în plus, ne propune o sugestie. În spectacol eclecticismul jocului, eterogenia, au devenit un factor cu valoare estetică. După o lungă dominație a modelelor estetice unitare, organice, armonioase, are loc o reacție față de ideea clasică a unității de stil, reacție ce se manifestă, printre altele, și prin cultivarea ostentativă a eterogenului, a disarmoniei stilistice. Este adevărat că o seară mai târziu Peter Palitzsch își lua «revanșa» și ne invita la un spectacol de regie unică cu piesa lui Shakespeare «Mult zgomot pentru nimic». Dacă în «Urfaust» lipsea concepția unică, în acest caz ea era poate ostentativă, regizorul încercând să interpreteze această comedie a lui Shakespeare nici mai mult nici mai puțin decât după structura lui Hamlet. Spectacolul are stil, balul cu măști la curtea lui Don Pedro ține cumva de antologia spectacolelor shakespeariene, iar finalul, după ce s-a pus accentul melancolic corespunzător sugestiei urmărite, se consumă lălmăș, prilejuind lui Peter Gavajda sau lui Elisabeth Schwartz momente izbutite.

Teatrul ca prismă culturală

Repertoriul unei mișcări teatrale nu este numai o chestiune de afinitate a unui regizor sau a altuia cu un anumit tip de literatură sau expresivitate (implicită) dramatică, ci și una de contact cultural, de interes estetic fundat în sfera determinărilor social-istorice. Sigur, nu este atât de semnificativ că se joacă mult Cehov, fără a se preciza și cum se joacă Cehov. Sau că spectacolul stagiunii este prilejuit, tot la «Schaubühne», de un text numit «Vilegiaturiștii după Gorki» (n-am pus eronat ghilimelele) pus în scenă de Peter Stein. Poate că merită amintit faptul că Gorki a captivat și altădată teatrul german — dovadă acel spectacol cu «Azilul de noapte», la fostul «Kleines Theater», în 1903, deci cu un an înainte de premiera cu «Vilegiaturiștii». Deasemeni, că actualul succes se înscrie pe linia prezentării, în succesiune, a unor titluri precum «Mama» — Brecht după Gorki și «Tragedia optimistă» de Vs. Vișnevski (preluat și de televiziune), ceea ce făcea pe un critic de talia lui Rolf Michelis să vorbească de «trei faze ale evoluției revoluționare rusești», dar și de «trei procese de emancipare a femeilor».

Cineva l-a numit pe Gorki «negatorul și continuatorul lui Cehov». Spectacolul berlinez parcă reia, ca un element programatic, această teză. Actul I și II, atât de puțin fericit construite la Gorki — o succesiune de dialoguri, inițial în datcha (căsuța de vară) a lui Basov, apoi afară — sînt cumva reunite. Autorii prelucrării s-au bizuit pe faptul că Gorki nu și-a numit piesa *Dramă* ori *Comedie*, ci l-a pus subtitlul de *Scene*. Ei le îmbină, le proiectează într-un sol de continuum dramatic și, valorificînd o tehnică subtilă a nuanțării spațiilor, pregătesc actul III, al picnicului în pădure, ca pe o mare și nestăvillită scenă de ansamblu, generos populată, foarte abil condusă regizoral și uimitor de potrivită pentru a scoate în relief caracterul de criză al relațiilor interfamiliale ale «vilegiaturiștilor». Dragostea doctorei Maria Lvovna pentru Vlas, în ciuda diferenței lor de vîrstă și de caracter, la aspectul unei provocări față de celelalte trei familii constituite pe un ideal mărunț și rezistînd prin inerție.

Se joacă neobișnuit de colorat, dar nu pitoresc — în general evitarea efectelor leftine este un lucru ce se remarcă cu plăcere — evoluția Mariei Lvovna, inter-

pretată de Jutta Lampe, fiind una de la incertitudine și teamă, la revelația puterii și frumuseții interioare. Suferă frumos (« cehovian » am spune), dar știe apoi să se impună prin caracter, anticipând tonalitatea unei Nilovna. Este în general greu să participi, ca actor, la un spectacol gândit cinematografic. Trupa a priceput gândul animatorului ei, și chiar când nu a putut să-i urmeze intențiile, a rămas solidar cu el. Gorki se joacă însă și *propriu-zis*, destul de mult, uneori în tradiția Reinhardt, alteori cam încărcat (« Azilul de noapte », « Micii burghezi »), dar mereu în referință la Cehov. Iar când se ajunge la Cehov e desigur loc pentru demonstrații de virtuozitate — ca în acel « Ivanov » pus de Hanz Lietzau la « Schiller Theater », ori « Pescărușul » în regia lui Dieter Giesing la Hamburg. Și dacă păstrez un regret, după atâtea spectacole în care am fost recunoscător celor ce se dăruiau prin ele, acela se referă cumva la Cehov. Da, știm, el a scris comedii (cum și le-a intitulat), a fost subtil, a avut uriașa intuiție a omenescului, dar mai rămâne ceva deasupra, ceva încă neadus la lumină și care, în timp, se tot acoperă sub pulberea de argint a gloriei sale. Pieseile lui sînt mari scenarii ale crimelor blinde, radiografii ale complicității. Finalul din « Livada cu vișini » nu e altceva decît zidirea de viu a unui om. În finalul la « Ivanov », sinuciderea lui Nikolai Alexeevici (interpretat altfel magistral de Martin Benrath) ne-a convins deplin de această idee. De această fixație de interpretare pe care o avem. Regizorul a vrut să exploateze efectul surprizei, și asta după ce făcuse radiografia complicității la crima ce se petrecea sub ochii noștri. Îl furase ideea că pistolul arătat în actul întii, trebuie să tragă în ultimul act. Nu zgomotul de ținte sau de cartușe oarbe, și nici căderea unui om, dau sensul crimei. Dacă petrecerea de familie la nunta ce nu avea să mai aibă loc ar fi continuat, Cehov și-ar fi avut, pe scena de la « Schiller Theater », una din cele mai bune premiere. Dar spectacolul *propriu-zis* e, de aici înainte, terminat, iar cel pe care ni-l imaginăm se amînă, poate, pentru mai tîrziu.

Clasicii și stilul

Teatrul Municipal din Köln, într-una din sălile căruia văzusem « Mirandolina » de Goldoni și « Cum vă place » de Shakespeare — reprezentații perfect obscure — nu avea în program, la data la care ne aflam în ulmitorul oraș de pe Rin (seduși de acel fabulos Muzeu care este Walraff-Richards) « Fecioara din Orleans » de Schiller. Presa locală îi fusese mult prea defavorabilă pentru a nu fi incitat interesul nostru. Dar ceea ce n-am putut vedea la Köln, în parte pentru că acțiunea inițială a criticii a avut ca efect descurajarea publicului — moment acum deja depășit —, ni s-a oferit, ulterior, ca și altor numeroși spectatori, la București, în sala Teatrului Național.

În fapt, acest nobil spectacol al lui Hansgünther Heyme — autorul adaptării și al regiei — ridică o mai veche întrebare a teatrului: *litera sau spiritul*? Nu se poate răspunde, oricît de seducător ar fi un asemenea răspuns: și litera și spiritul, înainte de a fi cercetat condiția concretă a textului dramatic ales, asumat pentru actul public al interpretării în condiții bine determinate. Schiller, de pildă, interpretat în virtutea unui asemenea răspuns poate prilejui cel mult un spectacol de haz, replicile emfatice — chiar în cele mai bune piese ale sale — pîrînd multora propria lor parodie. Schiller a exprimat conflictele epocii uzînd de mijloace pe care evoluția în timp, atît în plan social, cît și în planul expresiei estetice le-a supus în mare măsură unui proces de perimare. Autorul celebrelor « scrisori despre educația estetică » știa că limbajul este cel mai vulnerabil element al discursului tragic. Patosul și emfaza unora dintre piesele sale sînt însă în primul rînd în legătură cu limbajul. În schimb unghiul critic, marea disponibilitate spre procesele

de conștiință, rămân practic neafectate de scurgerea timpului, chiar dacă Idealurile noilor generații s-au schimbat atât de mult, cum știm.

Heyme a repetat pentru premiera cu « Niebelungii » de Hebbel aproape un an de zile — termen neobișnuit la ritmul de producție al teatrelor din R.F.G. El a mai pus în scenă piese din repertoriul antic, « Stilpii societății » și « Rața sălbatică » de Ibsen, « Egmont » de Goethe. Cazul său este acela al unui creator care are nostalgia sintezei, militând pentru ideea de spectacol ca act de cultură în primul rând, ca « tribună morală ».

Chiar din momentul în care se declanșează ceremonialul Prologului la « Fecloara din Orleans », succesiunea de imagini pe care regizorul o propune sugerează imediat repere în lumea imaginilor create de un Verrochio sau de Memling, pentru ca în final poza (la propriu) regelui Carol al VII-lea să evoce direct acel *Saint-Sebastien* a lui Sodoma, pe care scena îl evocă nu din artă, nu livresc, ci parcă din istorie. Imaginea atât de plastică este dublată de fundalul sonor: corul întonează versurile elegiei lui Schiller « Idealul și viața » (*Das Ideal und das Leben*), primele replici răsună în contrapunct cu motivul intonat la violoncel (de către Stephan Breith). Pe scenă va rămâne constant rochia de nuntă a loanei, ca semn al unei reale posibilități de viață, al unui drum concret niciodată început ca atare. Rostirea evoluează dintr-un staccato impresionant până la accentua limită în zona pateticului expresiv. Fostul ucenic al lui Piscator nu se sfiește de nimic din ceea ce este teatral sau aparține teatralității. Este de altfel, întregul, un spectacol al spectacolului de cîndva, din vremea lui Schiller, în parcul de la Weimar, propunînd o dublă convenție: aceea a literaturii, și aceea a interpretării ei. Intenția este simbolică, semnele spectacolului sînt vădit expresioniste. Spațiul de joc restrîns (soluția l-a fost dictată scenografului Frank Schultes de dimensiunile scenei din Köln, cum și de modesta ei dotare tehnică) are avantajul de a concentra pe platforma sa înclinată conflictul, de a amplifica într-un fel dimensiunea personajelor. Litera textului a fost frecvent amendată; spiritul a rămas intact, spectacolul împlinindu-se și prin admirabila confruntare între ideea eroică și elanurile irațional-mistice ce explică evoluția protagonistel. Ioana a devenit, în viziunea lui Heyme — și în magistrala interpretare a Barbarei Nüsse — o expresie a conștiinței denaturate. Analiza întreprinsă e subtilă. Parțial interpretul de astăzi parcurge drumul invers celui străbătut de Schiller atunci cînd acesta trecuse peste unele din datele reale ale destinului celebrei țărănci din Domrémy. El vrea să știe ce ar putea justifica, atunci sau chiar acum, asemenea acțiuni ca cele atribuite legendarei adolescente. Nu vom numi demitizare acțiunea lui Heyme — dovadă că alte personaje sînt re-mitizate, iar ansamblurile sînt tratate cu vădită înclinație spre reabilitarea imaginii patetice, în tradiția culturii plastice a Renașterii. Vom reține însă caracterul ei critic, polemic, străduința de a redescoperi substratul uman al unor figuri devenite simbolice. « Teatrul poate distruge șabloane, poate demasca platitudinile sentimentale, spunea regizorul, poate trezi interesul oamenilor pentru semnificativ, unic, nou. Teatrul poate gîndi utopiile pînă la capăt ».

Heyme nu a fost singur în efortul său, scenograful a înțeles perfect intențiile sale, autoarea costumelor, Gaby Frey, de asemenea. De mult, de foarte mult timp n-am mai avut într-o asemenea acută măsură revelația *stilului* pe scenă. În momentele de apoteoză, perfect studiate plastic și sub raportul mișcării, atunci cînd Ioana se redescoperă, în păcatul elementar al dragostei pentru Lionel, ca fiind ceea ce este ea de fapt, muzica (datorată lui Werner Haentjes) aduce pe scenă ecoul clopotelor Domului din orașul de unde — între timp — a venit la București admirabila trupă.

Da, odată în plus, după aceste experiențe atât de variate, între extrema experimentalului și banalitatea teatrului de consum, ne-am convins că, în diversitatea sa, teatrul nu mai este demult, în lumea aceasta, doar *spectacolul*.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

PRIMUL PREȘEDINTE

poem pentru scenă

O față mai puțin cunoscută și neașteptată a creației lui William Carlos Williams ni se dezvăluie în libretul operi *The First President*, conceput și scris în atmosfera premergătoare aniversării a o sută cincizeci de ani de la investirea lui George Washington ca președinte al Statelor Unite. Pregătirea evenimentului (sărbătorit în 1939) — coincidea pentru poet cu o perioadă fecundă, pe care el însuși avea s-o caracterizeze drept «the great years», anii deceniului trei, când talentul său se afla în plină înflorire. Proiectul, în felul lui grandios și, poate, tocmai de aceea, rămas la stadiul unei relative neîmpliniri, polarizase totuși, din timp, energii multiple și promitea să se transforme într-o înfăptuire complexă și memorabilă. Fratele poetului — unul din cei mai apreciați arhitecți ai New-Yorkului — mobilizat în favoarea ideii, ar fi urmat să ridice, la Flushing Meadow (locul unde festivitățile aveau să se țină) un teatru pe măsura evocării scenice. Tânărul compozitor Tibor Serly, al cărui tată făcea parte din cercul de prietenii ai lui Bela Bartók a propus variante de partitură. Se pare că, aici, impedimentele s-au dovedit insurmontabile. Într-adevăr, William Carlos Williams pune un mare preț pe aportul muzicii în sublinierea acțiunii și oferta, pe cât se pare, n-a fost socotită întru totul corespunzătoare. Poetul publică însă libretul în 1936, în *The American Caravan*, partitura socotită de el acceptabilă urmînd să fie aceea a lui Theodore Harris. Dificultăți numeroase — nu în ultimul rînd legate de punerea în scenă — aveau să împiedice montarea care, din păcate, n-a mai avut loc.

Publicînd un fragment din textul acestei lucrări — o curiozitate în peisajul operei lui William Carlos Williams — *Secolul 20* ține să scoată în evidență preocuparea marelui scriitor față de istorie și — în sfera istoriei naționale — față de personalitatea fascinantă a lui George Washington. În 1961, vorbind despre cultul său față de primul președinte, poetul scria următoarele: «In the American Grain, proza mea de tinerețe, evoca în câteva rînduri pe George Washington, dar în treacăt. Ulterior, în anii '30, m-am simțit în măsură să mă apropii ceva mai temeinic de figura lui, spre a scoate în relief cu plină putere, trăsăturile acestei covârșitoare personalități a națiunii americane. Principala dificultate era aceea că Washington este cunoscut de istorie ca un mare tăcut. A concepe un Washington personaj de operă lirică, era o întreprindere temerară. Este știut că,

în pofida staturii exemplare și a eroismului purtării sale, primul președinte a ajuns, la un moment dat, în conflict cu vederile lui Hamilton¹, fiind judecat cu nedreaptă asprime de către acesta. Aceste lucruri mi-au fost, incidental, de folos la fixarea trăsăturilor personajului lui Hamilton. Dar cum aveam să confer lui Washington trăsăturile care să-l facă viabil pe scenă? Un episod biografic util putea fi, de pildă, relatarea după care la Mount Vernon (reședința lui Washington, n.n.), în toiu unei mari petreceri, președintele și-a făcut apariția în capul scărilor: dintr-odată, toată veselia amuți și o tăcere mormintală, zice istoria, se lăsă asupra adunării. Orice ușurătate era într-adevăr spulberată în prezența lui. Washington se indispuinea în astfel de ocazii, pentru că, deși fundamental înclinat spre un umor sănătos și direct, nu se putea acomoda cu manifestările ușurate. Așa ceva putea fi arătat — dar cel mult odată — pe scenă: nu se putea abuza de asemenea împrejurare. Am ajuns deci la concluzia că rolul lui George Washington trebuia conceput fără cuvinte. Pornind de la atare premisă am creionat inițial un personaj care se iveaua mutește la anumite intervale, de cele mai multe ori în fundalul scenei, partea « operațională » urmînd să fie condusă mai ales de personajele feminine și de tinerii ofițeri adjutanți din preajma conducătorului. Pușini sint conștienți astăzi de faptul că dezvoltarea și edificarea virtuților bărbăției la George Washington s-au identificat, pînă la un punct, cu însăși întărirea stării de spirit a țării. Țara știa acest lucru foarte bine, iar Washington, personal, era convins că o prăbușire din partea sa ar fi însemnat surparea cauzel coloniilor înseși. Atunci cînd mărturisea că — în cazul cînd ar fi înfrînt pe front, n-ar avea altă alegere decît să se retragă în Pennsylvania de vest spre a continua, pînă la capăt, de unul singur, lupta de guerilă — Washington vorbea serios, iar țara știa că ar fi făcut întocmai. Washington era dăruit fără rezerve cauzei Revoluției americane... Era cu neputință să-l înșenunchezi prin înfrîngere. Nu putea ceda decît pierzînd absolut totul.»²

Un atare moment apare, episodic, și în fragmentul pe care-l prezentăm mai jos cititorilor noștri: în piesa lui William Carlos Williams — neputînd ceda — Washington este bîntuit, momentan se înțelege, de gîndul de a renunșa la totul la împuternicirile sale. Dar acesta este numai un plan al acțiunii evocate în tabloul operei, avînd drept decor tabăra de la Valley Forge, loc istoric unde după înfrîngerea de la Germantown — între decembrie 1777 și iunie 1778 — unsprezece mii de oameni, conduși de Washington, și-au refăcut forțele de luptă în condițiile unei ierni atre. Lipsiți de hrană și îmbrăcăminte, luptătorii tineri armate americane au fost supuși unor încercări de rezistență supraomenești. Înainte de venirea primăverii, spun documentele, suferințele devenind de nesuportat, peste o mie de soldați au dezertat la inamic. Dar spiritul de sacrificiu și unitatea dintre conducător și oameni, cimentate prin exemplul personal al lui Washington, au biruit pînă la urmă.

În viziunea lui William Carlos Williams, acțiunea învie aici un moment de halucinație în care se împletesc brutalitatea și cruzimea adevărului istoric cu feerla adevărului psihologic subiectiv, registrul fiind, în mod paradoxal, acela în care mijloacele — aparent divergente — ale artelor cuvîntului, dansului și muzicii, își dau totuși întîlnire spre a crea un efect convergent, de șocantă vibrație și necontestată originalitate: găsim ilustrată în aceste pagini aprecierea lui Wallace

¹ Alexander Hamilton (1755—1804), bărbat de stat american, secretar al lui Washington în războiul de independență, ulterior înalt demnitar și conducător al Partidului Federalist.

² Citat de John C. Thirlwall, în William Carlos Williams: *Many Loves and Other Plays*, New Directions Books, New York, 1961, p. 429—431.

Stevens despre pecetea specifică a artei lui William Carlos Williams, « a cărui poezie esențială se naște din conjuncția irealului cu realul, a sentimentalului cu antipoeticul, din constanta împerechere a unor lucruri — pentru ochiul comun — opuse ».

Andrei Brezianu

WILLIAM CARLOS WILLIAMS PRIMUL PREȘEDINTE

SCENA 2.

BALET

Valley Forge, un câmp golaș, bătut de vânt; în spate, pe un terasament, se găsește o gheretă rudimentară, ascunsă printre tufe de buruieni și arbuști. Ger. Un soldat de strajă, sărăcăcios îmbrăcat, supraveghează drumul. Ostașul e înghețat și tremură din cap pînă în picioare. Apoi, își scoate pălăria de pe creștet și-și viră în ea picioarele înfășurate în cirpe, ca să și le mai încălzească puțin. Începe să ningă cu fulgi ușori.

E important de notat că această parte trebuie să fie un balet adevărat, o parte serioasă și esențială a operei, menită să reprezinte soarta soldatului american de rînd și raporturile dintre acesta și George Washington. Caracteristica acestui balet constă în faptul că nu este o simplă diversiune, o distragere a atenției spectatorului, ci o parte importantă și funcțională, destinată să sublinieze situația, aruncînd lumină asupra ei, înnobilînd-o și înzestrînd-o cu forță emoțională. Momentul are trei faze:

FANTEZIA — Un vis

Soldatul privește fulgii care au început să cearnă. Întinde brațul din cot, trăgînd de mîneca hainei. O cercetează atent. Își scutură capul ca să-și alunge somnul. Se freacă la ochi. Dar fruntea i se apleacă spre plept. Se reazimă de muschetă și adoarme. Ninsoarea se întărește.

Fecioarele Zăpezii, întil două-trei, încep să intre în scenă — strecurîndu-se sfoase, una cite una. Zăresc ostașul adormit. Fac semn și celorlalte să vină. Sînt albe ca neaua și dănuiesc grațios și tăcut, de parcă s-ar feri să-l deștepte pe cel adormit.

O clipă mai tîrziu, crăiasa lor se apropie și începe să danseze în fața soldatului. Brusc, crăiasa pare speriată. Vine la el și-l scutură de umăr, întorcîndu-l spre dreapta. Santinela se deșteaptă, tresare, și-și reia poziția de strajă în timp ce își fac apariția Washington și generalii săi, înfoltîți, porniți într-o tură de inspecție.

* fragment din actul al II-lea

La vederea fetelor, ofițerii tineri rîd și aleargă veseli după ele. Fetele încearcă să fugă, dar zadarnic. Washington se apropie de crăiasa zăpezii, care-i face o plecăciune în semn de omagiu. El o ia de mînă și stau parcă împreună de vorbă, în timp ce ofițerii și fetele dansează în jurul lor. Li îmbie pe cei doi să li se alătore.

Se retrag cu toții rîzînd în clipa cînd Washington o poștește pe crăiasă să danseze. Ea primește și execută un dans scurt. Apoi îl invită pe Washington să i se alătore. Washington refuză scuturînd din cap. Ea stăruie. Ceilalți îl îndeamnă. Acceptă și dansează o gigă și un dans scoțian cu frumoasa crăiasă. Toată lumea ride și aplaudă.

Brusc, Washington zărește santinela și se oprește. Apoi pornește din nou. Și iar se oprește. Arătînd spre strajă, Washington dă a înțelege că acolo se află adevăratul dansator. Luînd-o pe crăiasă de mînă, o prezintă ostașului de rînd, cerîndu-i să coboare.

REALITATEA

Ostașul, fisticit, refuză, făcînd semn că îmbrăcămintea lui nu e potrivită cu asemenea prilej; înclinîndu-se înaintea comandantului suprem, Washington, îi arată că stă de strajă: sarcina lui este să fie treaz, gata oricînd să întîmpine prima mișcare a vrăjmașului. Washington îi respinge, cu un gest al mîinii, toate obiecțiile, poruncindu-i să-și lase muscheta și să coboare.

Omul e timid, conștient că se află în prezența superiorilor săi. Nu poate dansa. Washington cere crăiesei să-l îndemne. Ea se joacă cu ostașul, îmbiindu-l. Toată lumea ride, bine dispusă. Atunci ostașul se ridică. Începe să se aprindă. La început stîngaci, apoi tot mai desmorțit, se întrece pe sine în fața comandantului suprem. Într-adevăr, el se dovedește a fi adevăratul dansator, stăpîn pe cele mai complicate mișcări, mărturisind cu tot trupul bucuria și satisfacția biruinței.

Washington și ceilalți îl aplaudă, asistînd la performanța lui de virtuozitate. Ostașul se dezlănțuie tot mai cutezător. Apoi, ajuns la punctul culminant — se oprește brusc. Privește înfiorat în jur.

TRAGEDIA

Santinela a zărit pe englezi apropiîndu-se și își dă seama că Washington se află în mare primejdie. Încearcă să-l alarmeze pe ceilalți, dar, legănați în mrejele dansului, ofițerii sînt amețiți de plăcere. Ostașul se dezlipește brutal de crăiasă. Ea încearcă să se agațe de el dar este imbrîncită, și aleargă plîngînd la Washington.

Soldatul, foarte tulburat, aleargă de la unul la altul, implorîndu-și ofițerii să părăsească fetele, să pună mîna pe sabie și să-și apere viețile.

În uniforme strălucitoare ostașii inamici năvălesc peste ei. Unii prind fetele. Alții își scot săbiile sau își pun baioneta la armă îndreptîndu-se în asalt spre Washington și spre ofițerii care-l înconjoară. Se naște o învălmășeală. Într-o ultimă încercare de atac, englezii sînt cîț pe-acî să pună mîna pe comandatul suprem, dar santinela se aruncă în balonetele lor și cade străpunsă.

Americanii, acum îmbărbătați, izbîndesc. Trupul celui căzut jertfă pentru a-și apăra Comandantul suprem, este descoperit, după ce, în toiul luptei, a fost călcat în picioare.

Apoteoză. Cu Washington în frunte, ofițerii americani înalță, cu pietate, trupul neînsuflețit al eroului, și-l depun pe înălțimea ce domină drumul. Fecioarele Zăpezii varsă lacrimi. Întinericul coboară tot mai dens. Noapte.

CORTINA

SCENA 3

Cîteva ore mai tîrziu, în același loc. Scena se petrece după balet, despărțită de acesta, dacă e posibil, printr-o mică pauză.

Santinela a dispărut. Washington și ofițerii săi stau adunați în jurul unui foc. Washington e așezat pe o buturugă joasă, ceilalți stau în picioare, la mică depărtare. Toți par deprimați, tăcuți. Washington se uită ținută la foc.

WASHINGTON: *Care e pricina acestei
Lipse de provizii? Toate
Ne lipsesc. Armata este
Într-un hal fără de hal.
Cum de mai îndură-ostașii?
Nu mai pot să văd atîta
Jale! Dar care
Este pricina a toate?*

GREENE: ¹ *Banii, Excelență, banii.
Putrezesc căruțe-n codru,
Pline, toate, cu provizii,
Răsturnate, părăsite —
Căruțașii-s neplătiți.*

WASHINGTON: *Asta știu. Dar ce se-ascunde
Îndărătu-acestui fapt?*

(Toți tac. Nimeni nu cutează să scoată o vorbă)

GREENE: *Ne-a abandonat Congresul.
Mulți și-au și pierdut curajul.*

(Washington scoate un briceag din buzunar și se pornește să cioplească o nula. Se lasă o tăcere grea).

UN OFIȚER: *Excelență, au de gînd
Să ne-nfometeze.*

WASHINGTON: *Cine?*

OFIȚERUL: *Ministerul de Război.
Complotiștii — Gates și-al lui.*

GREENE: *Iar Congresul e prea slab.
Să-l oprească. Toți ezită.
Nu-s în stare să decidă.*

¹ Personajul ofițerului Nathanael Greene din Statul Major al lui Washington (1742—1786)

(În ciuda tăcerii celorlalți, un ofițer își dă drumul la gură)

OFIȚERUL: *Planul lor e, Excelență,
Să vă ia comanda. Este
Un complot...*

(Își curmă vorba, oarecum speriat de propria lui temeritate. Generalul nu se clintește. Acum începe să vorbească, foarte rar, fără să-și ridice privirile).

WASHINGTON: *Mi-am scris demisia,
Am hirtia-n buzunar.
Dacă-mi slujesc țara astfel,
Renunț la împuternicire
De-ndată ce va fi ziuă.*

(Generalul Knox¹ se apropie).

KNOX: *Vreți să-mi dați acest briceag?*

WASHINGTON: *Dar ce legătură are?*

KNOX: *Trebuie să dați ascultare
Superiorilor. Poruncă
Vi s-a dat, ca să conduceți
Forțele armate. Niciun
ordin de demobilizare
N-ați primit.
Orișicât lașitate
Orișice ticăloșie
— Dacă-așa ceva există —
Oricât ar dori vreo câțiva
Să ne-nfometeze
Noi sintem singurul sprijin.
Congresul v-a dat comanda,
Lui îi datorați credință.
Alegere nu există.
Trebuie să vă supuneți. Asta
Ați jurat Congresului.
Și numai Congresul, singur,
Ar putea să vă deslege
De jurământul prestat.*

(Washington cade o clipă pe gânduri, apoi își închide briceagul, îl viră în buzunar și se ridică în picioare).

WASHINGTON: *S-ar putea să ai dreptate —
Am să mă gîndesc la asta.*

CORTINA

¹ Henry Knox (1750—1806), ofițer loial al lui Washington.

ACTUL III

SCENA 1

(Balconul Casei Prezidențiale, la New York, 30 aprilie 1789. O zi senină, către prînz. Se aud bubuituri de tun și dangăt de clopote. Mulțimea stă afară în așteptare, în timp ce înăuntru se oficiază ceremoniile).

Priveliștea, deasupra capetelor mulțimii, se zărește prin balcon, din colțul dinspre răsărit. Balconul este montat de-acurmezișul scenei, diagonal, de la stînga spre dreapta. Dedesubt, în lumina strălucitoare a soarelui, se zăresc ferestrele de la etaje și frontoanele ascuțite ale caselor de cărămidă și piatră de peste drum. Interiorul balconului e învăluit în umbră. Dăm mai jos o descriere autentică a scenei datînd din acea vreme:

« Balconul era acoperit cu un baldachin, de la marginile căruia atîrnau faldurile unei draperii roșii. Într-un colț se afla o masă, acoperită cu o catifea purpurie; în centrul mesei, pe o perniță roșie, fusese așezată o Biblie mare și frumoasă. Spre acest balcon deschis, privind înaintea Senatului, către Wall-Street, a fost condus Președintele cu tot ceremonialul. La ivirea lui au izbucnit aplauze furtunoase — fanfarele cîntau, stindardele flăcăuau, mulțimea, unanimă, aclama din tot sufletul.

Răspunzînd uralelor și acestei primiri entuziaste, George Washington a înaintat pînă la marginea balconului și, ducîndu-și mîna la inimă, s-a înclinat de cîteva ori în fața poporului.

O clipă, a părut gata să leșine, dar a reușit pe dată să se așeze într-un fotoliu de lîngă masă. Mulțimea a amuțit. Oamenii au avut impresia că i s-a făcut rău ». E momentul cînd un cor invizibil, cîntă, cu multă căldură, cuvintele:

CORUL: *Cruțați-l ! Cruțați-l !*

Dar Cancelarul orașului New York, Robert Livingston¹ citește acum jurămîntul prescris de Constituție. Washington, atît de mișcat « încît abia se putea ține pe picioare », ascultă textul jurămîntului în tăcere și cu mare solemnitate.

LIVINGSTON: *Juri solemn că vei duce la îndeplinire cu credință însărcinarea de Președinte al Statelor Unite și că vei face tot ce-ți stă în puteri pentru a păstra, ocroti și apăra Constituția Statelor Unite ?*

(Washington repetă, cu capul înclinat, cuvintele solemne, adăugînd: « Așa să-mi ajute Dumnezeu ». Cancelarul ridică Biblia la buzele Președintelui nou ales, care se înclină și o sărută.

În timp ce personalitățile prezente la ceremonia din balcon se înghesuie să-l felicite pe noul Președinte, Livingston se apropie de parapet și strigă: « De trei ori ura pentru primul Președinte al Statelor Unite ! »

Se dă un semnal pentru înălțarea unui drapel pe clădirea prezidențială. Răsună o salvă de artilerie și toate clopotele orașului încep să vestească poporului marele

¹ Robert Livingston (1746—1813), om politic american care a primit, într-adevăr, jurămîntul primului președinte.

eveniment. Mulțimea a prins puteri noi. Washington își flutură mîna și se retrage. Se înalță acordurile imnului « Slavă Președintelui ! », un cîntec scris anume pentru acest eveniment. Răsună în continuare urale, strigăte și cîntece sărbătorești. În timp ce se aud încă aclamațiile mulțimii, scena se întunecă rapid și se schimbă).

SCENA 2

Se aud încă strigătele mulțimii, dar de astă dată au cu totul alt caracter. Sîntem în reședința Președintelui, din Philadelphia, cîțiva ani mai tîrziu, iar strigătele furioase și amenințătoare se înalță sau se sting alternativ, îndărătul unei ferestre înalte, acoperite cu draperii.

Președintele e așezat la masa de lucru, cu spatele întors către fereastra unde secretarul său Lear dă la o parte un colț de perdea, astfel încît să poată vedea fără a fi văzut. Washington ține o hirtie în mînă, dar privirile îi sînt așintite spre partea din dreapta a scenei.

Colțul spre care privește e parțial învăluit de întuneric și umbră. Împărțirea scenei în două se menține în toată acțiunea care urmează, subliniind motivul de vis fantastic al întregii piese.

MULȚIMEA: *Genêt ! Genêt !¹
Război cu Anglia !
Cu Franța împotriva Angliei !
Trăiască Revoluția !
Liberté ! Egalité ! Fraternité !*

(Lear vorbește, răspunzînd parcă unei întrebări, descriind scena).

LEAR: *Ascultați, aclamă Franța
Și Revoluția !
Sînt mii de oameni, Excelență,
Umăr la umăr.
Iată-i cățărați pe garduri,
Sus, pe porți și parapete —
Strigă toți după Genêt,
După-ambasadorul Franței.
Genêt ! Genêt ! Nebunul care
I-a ațîțat să se rădcoale.
Genêt ! Genêt ! Acuma, Excelență,
Puteți să-i auziți.*

(Strigăte și larmă din ce în ce mai puternice. În timp ce Washington continuă să privească în dreapta, o lumină apare în locul fixat de ochii lui. O lumină ce pare să plutească în aer. Revede, în gînd — în timp ce Lear continuă să se uite pe fereastră — un colț din veranda scăldată în soare de la Mount Vernon. O tinăară negresă, Doll, șade într-un colț al verandei, împletind. Nelly Custis² iese din casă și rămîne locului, privind-o pe Doll. E îmbrăcată într-o rochie de vară, și ține în mînă o pălărie de pai pe care o leagăna încoace și-ncolo. Privește în depărtare, dincolo de locul unde Președintele ssă așezat la biroul său. Nelly și Doll cîntă împreună:

¹ Ministrul al Franței la Philadelphia (pe atunci capitala SUA) Edmond Genêt (1763—1834) a jucat un rol important în conflictul politic dintre Hamilton și Jefferson.
² Fiica adoptivă a Președintelui.

NELLY: *O, soarele e un îndrăgostit
Ce-aleargă înspre noi ușor
Prin iarbă și prin fin cosit
Stirind chiar păsările-n zbor.*

DOLL: *Da, dom'soară Nelly, știu eu
Ce-i în pieptul Dumneavoastră.*

(Lear se foiește la fereastră, în timp ce mulțimea izbucnește din nou):

NELLY: *Sus, pe sub nori de catifea,
Cu minunate flori în dar,
Binevenită fi, iubirea mea,
Întoarce-te în țara caldă iar !*

DOLL: *Da, noaptea cînd plîng cliinii
De veghe stai și-ascuți
Și-atunci ți se năzare
C-auzi pe cineva
Venind tiptil prin iarbă
De dragul tău —*

(O piatră lovește geamul, punînd capăt scenei idilice. Lear se ferește, dîndu-se îndărăt. Washington se întoarce și se ridică în picioare. Viziunea se spulberă. Washington se duce la fereastră și se arată mulțumii agitate):

LEAR: *De trei zile, Excelență,
Zece mil de oameni din
Philadelphia-au făcut
Casă de nebuni. Vă rog,
Feriți-vă, Excelență !*

(Washington se întoarce la biroul său și la un ziar).

WASHINGTON: *O foarte neplăcută situație.
Dar de ne-nlăturat. Căci precum știți,
A fost semnat un pact de neutralitate
Ce fi-va menținut, cu orice preș.*

MULȚIMEA: *Allons enfants de la patrie !*

(Masele intonează Marseleza — faptul constituie un adevăr istoric — apoi amuțesc subit).

LEAR: *Sosesc miniștrii Excelenței voastre,
Iată că printre ei îl văd
Pe domnul Jefferson. Mulțimea-l
Oprește.
Au discuții furtunoase.*

(Washington se așează din nou la masă. În acel moment, în dreapta, apare figura imaginară a lui Genêt, așa cum apăruseră mai înainte Nelly și Doll. Genêt perorează în fața mulțimii, acuzîndu-l pe Președinte).

GENÊT: *Franța v-a fost prieten la restrîște !
Acum, răspunsul nostru-al tuturor
E Anglia ! Sus, frați ! Sus, cetățeni !
Hai să ne dăm azi mîinile frățește !
De Revoluție ați fost hrăniți !*

Prin Revoluție ați fost puternici,
 Acuma Revoluția vă cheamă
 Să dați cu toții Franței ajutor !
 Cine e oare-acest George Washington
 Care vă pune bețe-n roate ? Cine-i ?
 Un biet bătrîn neputincios, acela
 Care, ce-i drept, slujit-a patriei.
 Dar astăzi nu mai este, vai ! decît
 Unealta Angliei ! Deci, ridicăți-vă,
 Și rupeți lanțurile ! Moarte
 Tiranilor ! Striviți-i sub picioare !

(În timp ce intră membrii guvernului, figura lui Gênet se mistuie, iar Washington se ridică în picioare pentru a-i întâmpina pe miniștri. Lear aranjează scaunele. Unii, printre care Jefferson,¹ Hamilton, Randolph și Knox, se îndreaptă spre fereastră. Knox a intrat ultimul și ține în mînă un ziar desfăcut, ca și cum tocmai atunci l-ar fi citit. El nu-l ia în serios, dar i-l arată lui Washington, ca să-l întărește).

KNOX: Priviți aici ! Este o poezioară
 Scrisă-mpotriva Excelenței voastre.
 Cutare poetaș dorește să
 Vă vadă capul ras de ghilotină.
 O știți ? sau poate vreți să v-o citească ?

(Drept răspuns, Washington se îndreaptă spre birou și ia trei sau patru exemplare din gazetă, pe care le flutură în fața miniștrilor săi).

WASHINGTON: Da, domnilor, mi s-a-nmînat și mie
 Acest jurnal. Cu ce dibace perfidie.
 Cu ce stăruitoare reavoință
 Sînt atacat, pentru-a slăbi, pentru-a ucide
 Încrederea poporului în mine.
 Cît mă privește, nu mă sinchisesc
 De rezultat; eu am o consolare
 De care încercările-omenești
 Nu sînt în stare să mă mai lipsească.
 Dar poezia-aceasta în gazeta
 Lui Bach și-al lui Freneau e o insultă
 Adusă însăși bunei cuviințe.
 La ce vor duce-asemenea injurii ?

(Se înfierbîntă din ce în ce mai tare).

 Pe Dumnezeu ! Nu pot să mai accept
 Asemenea Insulte îngrămădite
 Pe capul meu. Desfid pe orișicine
 E-n stare să-mi arate-un singur act
 De cînd conduc această țară
 Care să nu fi fost oh ! inspirat
 De-înalte rațiuni și vă declar:
 De nimic nu m-am călit nicicînd,

¹ Thomas Jefferson (1743—1826), primul Secretar de Stat al SUA.

Decît că nu mi-am dat demisia
 În clipa potrivită.
 Această clipă o regret întruna.
 Vă jur că-aș prefera să fiu în groapă,
 Decît în situația aceasta !
 Mai bucuros aș fi să-mi văd de ferma mea
 Decît să fiu chiar împăratul lumii —
 Și totuși ei m-acuză c-aș dori să fiu
 Rege ! Iar ticălosul de Freneau
 În fiecare zi-mi trimite trei jurnale,
 Gîndind probabil c-am s-ajung chiar eu
 Să-i difuzeze fișuica. Și nu pot
 Vedea în faptu-acesta altceva
 Decît un plan nerușinat de-a mă jigni.

(Urmează 'o pauză penibilă. Washington e stinjenit de propria-i vehemență.
 Se duce la fereastră, întorcîndu-se însă cu fața spre partea dreaptă a scenei, care
 acum e puternic luminată. Ceilalți rămîn lingă fereastră).

JEFFERSON : E-o situație îngrozitoare —
 Genēt trebuie oprit; altfel
 Nestăpînita-i limbă și-ale sale
 Pretenții insolente și lipsă de respect
 Față de lege și autoritate
 Ne vor atrage grave neplăceri.
 Ce-i de făcut cu el ?

KNOX : Să-l expulzăm din țară.

HAMILTON : Ar trebui să abrogăm,
 Să suspendăm tratatele
 Cu Franța revoluționară.

JEFFERSON : Tratatete în sine nu sînt
 Incompatibile cu neutralitatea
 Cea justă ce formează țelul
 Politicii americane.

HAMILTON : În cazul ăsta eu declar
 Că vinovat de ceea ce vedem afară
 E însuși domnul Jefferson.

JEFFERSON : Neg c-aș avea vreun amestec. . .
 (Washington se întoarce spre ei. Coboară scara și Lear aprinde cîteva luminări.
 Larma străzii a încetat).

WASHINGTON : Domnilor, dați-mi voie să vă cer
 Mai multă îndurare și bunăvoință.
 Asemenea conflicte personale
 În sinul Cabinetului nu trebuie
 Să fie ațîțate, cînd suntem
 Împresurați de inamici fătîși.

(Face o pauză).

Cele din urmă vești din Europa
 Sînt îngrijorătoare, se-așteaptă

Un război mondial. Aș vrea din suflet
Ca noi să nu fim nicidecum tîrîți
De interesele altor națiuni.
De vom avea răgazul să-mbunătățim
Continuu, fericitele condiții
Ce ne-au fost date de natură și de-mprejurări,
Socot că nu va trece multă vreme
Pînă vom fi considerați ca unul
Dintre popoarele cele mai cumpănite
Și fericite de pe-acest pămînt.

(Timp de cîteva clipe păstrează cu toții tăcerea. Apoi Jefferson face un pas înainte).

JEFFERSON: Azi am venit aici anume
Spre-a cere Excelenței voastre să fixeze
Data la care aș putea să mă retrag —
Doresc să mă reîntorc în sinul
Familiei, la ferma mea.

WASHINGTON: Nimic nu v-ar putea reține?

JEFFERSON: Nu. Hotărîrea mea a fost luată.

WASHINGTON: Aș vrea să-mi spună
Aș vrea să-mi spună
Pe cît mi-ar sta-n putere.

(Se-aude corul invizibil întonînd: « Loialtate și dreptate față de toate țările! ».
Printr-o tranziție, ca de vis, pe măsură ce se lasă întunericul, Washington rămîne
singur lîngă fereastră. Afară se zăresc străfulgerări de lumină. Lear, după ce i-a
condus pe miniștrii, se întoarce. Washington nu-l la în seamă și, crezîndu-se singur,
rămîne la fereastră, scrutînd noaptea. Luminile străzii cad asupra lui. Corul se aude
tot mai stins. Washington, continuînd să privească pe fereastră, murmură cîntînd):

WASHINGTON: Toate primejdiile s-au schimbat
În bucurii,
Aceasta e răsplata mea
Preafericită:
De-a fi ajuns să gust
Dulcea
Plăcere
De nimic adumbrită
A unor drepte legi
Pentru egali mei
Cetățeni — din tot acest cuprins
Atît de drag inimii mele,
Pămîntu-n care am văzut
Lumina zilei.

(În timp ce Washington cîntă, lumina pălește, de jos în sus, astfel încît, la un moment
dat, doar capul și umerii i se mai pot desluși. Între timp însă, în spate, deasupra
capului său, mijește o lumină care dezvăluie treptat corul, într-o imagine voalată.
Silueta lui Washington dispare cu totul din scenă, dar glasul lui răsună încă).

În românește de ANTOANETA RALIAN

JOHN STEINBECK

**Jurnalul unui roman
LA RĂSĂRIT DE EDEN**

În ianuarie 1951, începînd munca la cel mai substanțial și ambițios roman al său, conceput și revenit ca o obsesie în preocupările scriitorului de mulți ani: «La răsărit de Eden», John Steinbeck a inaugurat și o originală suită de monologuri. Pe un caiet școlar, frumos liniat, paralel cu prima formă a romanului, scrisă pe pagina din dreapta, pagina din stînga adăpostea «scrisori» — netrimise niciodată — adresate editorului și prietenului său statornic de la «Viking press», Pascal Covici.

Funcția acestor scrisori era polivalentă: exercițiu, laborator, autoconsultație psihanalitică pentru a exorciza îndoieli și coșmaruri proprii, «teren de antrenament literar» (pentru «menținut forma fizică și mentală»). Document unic în felul său, jurnalul este la fel de stufos, contradictoriu și cuceritor prin deplina lui sinceritate ca și o lucrare epică. El a devenit, de-abia cu trecerea anilor (jurnalul a apărut postum, în 1969 — la un an de la moartea subită a autorului), o oglindă fidelă, un repertoriu aproape exhaustiv al motivelor dominante în opera lui Steinbeck, al principiilor sale estetice și etice. Sînt pagini care respiră puternica încredere a creatorului în răspunderea morală a scriitorului, în rolul său de catalizator de voințe și luminător de crezuri. O singură frază (pg. 115) este edificatoare și cuprinzătoare, pentru acest tonic aspect: «Dacă cuvîntul scris a contribuit, cît de cît, la dezvoltarea speciei umane și la mersul înainte al culturii noastre pe jumătate dezvoltate, rolul său a fost următorul: marea literatură a fost un toaie de sprijin, o mamă sfătoasă, un izvor de înțelepciune pentru a îndrepta imple-ticirile neroziei, o tărie în mijlocul slăbiciunii, curaj menit să vindece bolnava lașitate.»

29 ianuarie 1951 (luni)

Dragă Pat, cum de-a trecut vremea și s-a făcut atît de tîrziu? Oare am învățat ceva de pe urma trecerii timpului? Sîntem mai maturi, mai înțelepți, mai percepțivi, mai buni? Ne cunoaștem de un car de ani și totuși îmi amintesc și-acum prima și ultima noastră întîlnire.

Să trecem la carte. A fost plănuită de multă vreme. O plănuiam cînd încă nici nu știam ce temă avea să trateze. Pentru ea anume, am dezvoltat un limbaj pe

care nu-l voi folosi niciodată. Pare o mare irosire pentru scurt timp în care unui om îi este dat să scrie. Și totuși nu cred că pînă astăzi aș fi fost în stare să o scriu. Firește, ar fi fost o carte — dar nu exact cartea aceasta. Îmi aduc aminte de ziua cînd mi-ai dat acest caiet gros, scump, cu coperti negre, ca să-l folosesc la scris. Vezi cît de bine l-am păstrat, anume pentru această carte. Nu lipsesc din el decît șase pagini. Un cățeluș a ros colțurile copertii. În rest, e curat, proaspăt, deschis. Sper să-l pot umple așa cum dorești tu. . . Poate că, în sfîrșit, am toate condițiile pentru a scrie această carte. Toate experimentările s-au încheiat. Ori scriu cartea, ori nu. Nu poate încăpea nici o scuză. Forma nu va fi surprinzătoare, titlul va fi strîns și suplu, concepțiile dure, filozofia-veche, și totuși proaspătă.

Într-un fel, vor fi două cărți: istoria ținutului meu, și istoria mea personală. Și le voi menține separate. Se prea poate nici să nu fie tipărite laolaltă. Dar asta va trebui să judecăm după ce voi ajunge la capăt, cu cartea terminată, închizînd și o mare parte din ființa mea în filele ei.

M-am decis s-o scriu către fiii mei. Acum sînt abia niște prichindei, și, dacă nu le-o spun eu, nicidecum nu vor ști de unde au venit, prin intermediul meu. Cartea va fi scrisă pentru ei nu ca să o citească acum, ci cînd vor crește mari și vor fi făcut cunoștință cu suferințele și bucuriile. Le-o adresez din motive bine întemeiate. Vreau ca ei să afle cum a fost totul, vreau să mă adresez lor direct, și poate că, vorbindu-le astfel, voi vorbi direct și altor oameni. Nu-ți poți descătușa imaginația dacă scrii pentru un grup uriaș și nebulos, dar cred că va fi necesar să vorbesc mai deschis, clar și simplu, dacă dedic cartea băiețașilor mei, care vor fi bărbați în toată firea înainte de-a o citi. Ei nu au pășit încă în lumea literaturii, nu cunosc, ca noi, marile povestiri ale lumii. Și de aceea le voi povesti una din cele mai mărețe, poate cea mai mare, istorisire din toate: povestea binelui și a răului, a puterii și slăbiciunii, a iubirii și urii, a frumuseții și urîteniei. Voi căuta să le demonstrez că acești termeni antitetici sînt inseparabili — că unul nu poate viețui fără celălalt, și că din alăturarea lor se naște creativitatea. Le voi spune această povestire pe fundalul ținutului în care am copilarit și crescut și de-a-lungul fluviului pe care-l cunosc și pe care nu-l iubesc prea mult.

Fiindcă am descoperit că mai există și alte fluvii.

Meșteșugul sau arta scrisului reprezintă o stîngace încercare de a găsi simboluri pentru ceea ce nu poate fi definit prin cuvinte.

Cartea această va fi cea mai dificilă, din toate cîte am încercat să scriu. Rămîne de văzut dacă sînt deajuns de bun sau de înzestrat pentru ea. Am, de fapt, un fundal biografic bun. Am trecut prin iubire și suferință. Am cunoscut minia, dar nu pot găsi nici urmă de amărăciune în cugetul meu.

12 februarie (luni)

. . . Încerc să precizez condiția în care încep lucrul. Intenționez să fac o contabilitate în partidă dublă — manuscrisul romanului pe fila din dreapta, și, jurnalul lucrului pe cea stîngă. Astfel vor fi alături. Presupun că aceste considerații mă aduc la capătul acestei scrisori introductive. Vom vedea dacă practica acumulată de-a-lungul anilor m-a pregătit pentru scrierea acestei cărți. Fiindcă aceasta este cartea pe care mi-am dorit-o dintotdeauna și pentru care am muncit și m-am rugat să fiu capabil de a o scrie. Vom vedea dacă sînt capabil ori ba. Negreșit, mă simt umil în fața ei.

Și, la fel cum spuneau prietenii noștri, romanii, cînd cereau ajutorul culva, spun și eu: «Ora pro mihi.»

12 februarie, urmare.

Cîntărend problemele acestei cărți și făcîndu-mi planuri, m-am gîndit la sumedenie de « trucuri » grozave și interesante. Am făurit noi limbaje, noi simboluri, un fel nou de a scrie; și acum, cînd cartea este gata de a porni la drum, le arunc deoparte pe toate și pornesc de la zero. Vreau să fac această carte atît de simplă, în dificultatea ei, încît pînă și un copil să o poată înțelege. Vreau să o citesc de la un capăt la altul, înainte de a o da la dactilografiat, ca să scot din text pînă și puținele adjective strecurate ici și colo.

Ce stil va avea? Nu știu. Cărțile își stabilesc singure tempoul. Acest adevăr l-am descoperit cu timpul. De-ndată ce va porni narațiunea, stilul se va stabili de la sine. Continuu să nu cred că orice experiment e vreme irosită, dacă dăruie vitalitate cărții. Condeiu care dă supus din coadă, maimuțele înzestrate cu mașini de scris, întorcînd la întîmplare paginile unui dicționar — toate aceste forme vor fi avut vreo valabilitate, dar nu te poți bizui pe ele.

Și acum, ajung la exactitate. Nu peste mult timp, voi fi nevoit să scriu: « Capitoul I. » și trebuie să am planul precizat dinainte.

Ce vreau să spun, în paginile introductive? Mai întîi, vreau să îi conturez pe băieți — ce sînt și cum arată. Pe urmă, mi-ar place să arăt ce motive mă îndeamnă să scriu această carte și să le-o dedic. Apoi, aș mai vrea ca, în termeni generali, să le spun ce sînge le curge în vine. După aceea, vreau să descriu Valea Salinas în detaliu, dar cu detalii presărate pe ici și colo, astfel ca să se poată transmite o impresie de viață autentică. Vor intra aici priveliști și sunete, mirosuri și culori, dar toate așternute pe hîrtie cu simplitate, ca băieții mei să fie în stare să le citească. Acesta este fundalul fizic al cărții.

Pe urmă, bunicul nostru (1) și fiii și fiicele lui și pămîntul pe care l-au luat în apropiere de King City și felul lor de trai și încercarea de a reda, cumva, calitatea tipică a biografiei lor. În sfîrșit, vreau să-i menționez pe vecini. Încă nu le-am dat nume. Mă gîndesc că i-aș putea numi Canable.

Nu, are un dublu sau triplu sens pe care nu-l vreau. Numele este atît de important, încît vreau să mai reflectez asupra lui.

... Nu vreau să pâlăvrăgesc prea mult astăzi și, pe de altă parte, nici nu vreau să încep cartea chiar azi. Vreau să pun la punct toate detaliile de concepție ale primului capitol — și atîta tot.

Valea, ca un cadru fizic — iar apoi să centrez totul pe mica arie unde mă desfășor. Dar voi încerca să leg cititorul de carte astfel încît, în timp ce, efectiv, vorbesc băieților mei, să leg treptat pe fiecare cititor de narațiune.

... Vreau să scriu această carte ca și cînd ar fi ultima pentru mine. Poate am credința că fiecare carte s-ar conveni să fie scrisă în acest fel. Cred că sînt acum ferm convins de acest lucru. Este idealul. Și eu am procedat tocmai la modul opus. Am scris fiecare carte ca un exercițiu, ca o practică pentru cea menită să vină. Și este chiar aceasta la care lucrez. Dincolo de această carte nu mai este nimic — nu urmează nimic. Trebuie să conțină tot ce știu eu pe lumea aceasta și trebuie să pun într-însa tot ce sînt capabil — toate stilurile, toate tehnicile, toată poezia — și trebuie să am în paginile ei mult rîs. Nu văd nici un motiv să nu înșir și istorisiri de familie. Cred că voi spune multe și despre mama și tatăl meu. E timpul să

¹ Paragrafele introductive, ca și alte scrisori adresate celor doi băieți, s-au menșinat în cursul primei versiuni a romanului, dar ulterior au fost omise. Planul de a alterna în mod rigid capitolele, trecînd de la familia Trask la familia Hamilton, și de a le dedica băieților toate capitolele tratînd despre Hamiltoni, fusese părăsit mai înainte.

scriu aceste lucruri, altminteri se vor duce cu totul de pe lumea asta, fiindcă nimeni altul, afară de mine, nu le va face portretul.

13 februarie (marți)

...Simt că uneori, pe cînd scriu, ajung foarte aproape de un soi de inconștiență. Pe urmă timpul realmente își schimbă felul de a fi și minutele dispar în norul timpului—care este o entitate unică, avînd doar o durată. M-am gîndit că, dacă am putea face abstracție de mințile noastre preocupate de durată, s-ar putea ca timpul să nu mai aibe nici un fel de durată. Atunci întreaga istorie și întreaga preistorie ar putea fi, realmente, o singură scăpărare fără durată, ca o stea în explozie, eternă și simultană.

15 februarie

A sosit înșfîrșit ceasul să-mi pun în mișcare cartea. M-am întins destul cu vorba. Dar a fost o treabă bună. Încă nu știu cîte cuvinte voi scrie în medie. Asta va depinde de multe lucruri. Dar sînt încredințat că media orară va fi constantă. Aproape! am isprăvit cu aceste lungi și caracteristice ocoluri și meandre. Și aproape cu teamă, trec la cealaltă muncă. Și trebuie să uit măcar faptul că țin să iasă bine. Asemenea veleitate aparține doar stadiului planificării. O dată pornită munca, nu va mai exista nici o altă intenție, afară de aceea de a scrie. Totul e pace în jur, acum. Și totul e liniște. Lucrurile mărunte de care am nevoie — atîtea cîte sînt — se află aici, și sînt bune. Postura și atitudinea sînt, de asemenea, foarte importante. Și, odată ce aceste lucruri trebuie să meargă așa o vreme foarte îndelungată, ele trebuie să devină un fel de trai și o obișnuință a gîndirii... Aceasta e ultima țopăială pe scîndura trambulinei, ultima privire aruncată în piscină. A sosit ceasul să plonjez. A sosit, cu-adevărat. Voi menține cursul acestui comentariu, dar va fi mai restrîns. Acum trebuie să mă duc în Valea Salinas. Și, nu știu dacă această stare e credibilă — mă bucur că mă duc acolo pe hîrtie, mai degrabă decît în carne și oase. Curios ce anevoie îmi vine să pornesc. Presupun că fiecare din noi detestă disciplina și luptă împotriva ei, cu orice preț. Cum mai mănîncă hîrtia din vîrfurile creionului. Cum îl mai roade.

20 februarie (marți)

Astăzi m-am apucat devreme de lucru și vreau să împing limita pînă la două pagini. E timpul să realizez asta. Știu că romanul merge foarte încet, dar așa și vreau. Nu vreau să mă reped. Mă desfăt cu această muncă și, sincer vorbind, vreau să fie cea mai bună carte din cîte am scris. Nu există nici un motiv ca să nu capete dimensiunea pe care i-o doresc. O pot auzi cu urechile mele și o văd cu ochii, și nu există nici un motiv pentru ca și creionul meu să fie în stare să o scrie.

Să iau seama la limpezime! Nu te lăsa nici o clipă ispitit de ceva descriptiv, adjectival. Trebuie să înfrînez descrierea la un minim absolut, trebuie să țin în mînă narațiunea și toate firele ei. Ține minte doar atît: cartea aceasta își urmează drumul pe vecie. Nu am intenția de a o termina vreodată. Numai animat de această atitudine, va progresa așa cum doresc. Nu trebuie să mă las atras în nici o fundătură, nici o umbră să nu cadă peste aceste pagini, ca să-mi schimbe ritmul. Știu, Pat, că ție ți-ar place să ai cartea gata pentru iarna viitoare și așa ceva nu e cu putință; sau pentru primăvara viitoare, și asta nu e deloc posibil. Nu am timp să termin această carte. Și nici nu-mi voi face timp.

E uluitor cît de puţin mă frămînt. Cred că ar trebui să mă frămînt din pricina chestiunilor băneşti şi a băieţilor şi a tuturor treburilor de acest gen, dar nu mă agit. Am uitat să mă frămînt pînă şi în momentele cînd ştiu că ar fi doar o reacţie normală. Şi chiar în mijlocul încercării de a mă frămînta, încep să mă gîndesc la altceva. Acum e timpul să trec la muncă.

22 februarie

... Acum, să trec la această familie Trask. Mă fascinează. Îi cunosc atît de temeinic, şi am cercetat serios spiţa străbunilor lor. Le cunosc stările de spirit şi impulsurile poate mai bine decît mi le cunosc pe ale mele — cu siguranţă mai bine. Probabil că stările mele sufleteşti ar fi un mister chiar pentru mine, dacă le-aş cerceta cumva. Despre firea diferiţilor membri ai familiei Trask şi sensurile lor simbolice, te las să descoperi singur adevărul. Există o cheie şi sînt multe indicii ducînd într-acolo. Cred că vei descoperi destul de iute istoria, cu toate că în paginile acestea cuvintele sînt atît de inocente.

Acum, sunetul inocent şi uşorul efort de a ascunde nu sînt împlinite ca trucuri literare, ci pur şi simplu, cu gîndul ca un om să poată lua din această carte exact cît poate aduce de la el. Nu ar fi bine să amestecăm pe un om necultivat cu declaraţia de principiu a unei filozofii profunde.

Pe de altă parte, un asemenea cititor ar putea să guste istorisirea de la suprafaţa cărţii şi chiar să înţeleagă celelalte lucruri, în subconştientul lui. În al treilea rînd, omul cultivat şi înţelegător va simţi bucuria de a descoperi secretele ascunse în această carte aproape ca şi cum ar fi un căutător de comori, — dar nu trebuie să-i spunem nimănui că ele se află acolo. Am săvîrşit greşeala de a spune dinainte cititorilor mei unele lucruri şi nu o voi mai comite niciodată. Ai să remarci metodele mele de a încerca să creez acum iluzia a ceva care s-a întîmplat cu adevărat.

Cred că poate fi numită, pe drept cuvînt, nu un roman, ci o istorie. Şi în vreme ce forma ei e foarte strînsă, vreau s-o fac să pară că împrumută caracterul informal al istoriei. În realitate, istoria nu e lipsită de formă, dar e nevoie de o contemplare îndelungată şi de o turnură de spirit filozofică, pentru a-i desluşi desenul. Şi aş vrea ca această carte să aibe această calitate.

23 februarie

Vreau să-mi dau un răgaz suficient, ca să evit teribila istovire provocată de «Fructele miniei.» Totuşi, am să-ţi spun un lucru: deşi cartea aceasta este mai subtilă şi, poate, mai puţin emoţională, la modul evident, va fi mai dens populată decît «Fructele miniei.» O să ne întîlnim — vom căuta să-i cunoaştem şi să ne depărtăm de ei — al naibii de multe personaje. De vreme ce în aceste însemnări aştern pe hîrtie tot ce-mi trece prin minte, în mod liber, pot să-ţi dau un exemplu de ceea ce înţeleg eu cînd spun că acum cartea a început realmente să se pună în mişcare, să respire şi să aibe viaţă proprie. M-am gîndit să-i conturez pe soţii Trask în cel mult trei paragrafe. Dar pe urmă m-am trezit fascinat de Carl nu numai ca personaj, ci şi în calitate de om în mişcare şi făuritor, chiar dacă privit retrospectiv, astfel ca efectul lui să răsară din mişcarea de-a-lungul generaţiilor. Am crezut că va avea doar o soţie şi descopăr că are două. Credeam că era copil unic la părinţi, şi cînd colo, are un frate vitreg. Credeam că îl aduc direct în Valea Salinas, şi acum, mă îndoiesc că va ajunge acolo înainte de douăzeci şi cinci de pagini. Asta înţeleg cînd spun că romanul îşi ia ritmul lui propriu şi aproape că gîndeşte singur.

26 februarie (luni)

Acum am terminat o parte din munca zilei. Și viteza de compoziție crește; nu am idee cum stau cu calitatea. Un lucru îți pot spune, însă: pe măsură ce înaintez fericirea mea sporește. E un lucru foarte ciudat de mărturisit, dar este adevărat. Un fel de bucurie pune stăpânire pe mine. Munca pe care o întreprind acum este de a observa și evalua. Poate fi ceva plicticos. Romanul acesta este o lucrare demodată. Pat. Atîta efect cît va obține, îl va cîștiga mai curînd pe calea acumulării, decît prin perioade rapide și scăpărătoare. Și nu uita că o țin așa pe sute de pagini. Singura mea speranță e de a nu fi plicticos. Dar, dacă s-ar nimeri să iasă așa, atunci asta e felul lui de a se exprima și asta e. Fiindcă, după cum am mai spus-o, cartea aceasta va căpăta propriul ei ritm. Am de gînd să o orientez, dar să nu împing nimic. Este marele meu roman. Intenționez să folosesc fiecare fărîmă de tehnică pe care am învățat-o, în mod conștient, și am să o las să-și urmeze drumul și inconștient — ai să vezi dacă este ceva de văzut.

Tot ce știu este că, încetul cu-ncetul, se va înălța și va crește treptat, pînă cînd — în cele din urmă — va deveni o casă, și atunci va fi ori o casă bună, care se va ține pe picioare, ori o casă proastă, și va cădea deoarece nu-și poate susține propria povară. Acest lucru e totdeauna la fel de adevărat pentru cărți ca și pentru case. Și cu asta, am ajuns la capătul muncii din ziua de azi. Totdeauna mă simt cam trist cînd am încheiat munca unei zile.

6 martie (marți)

Este atît de ciudat ce așterni pe hîrtie. Și curios ce îți amintești. Presupun că fiecare își amintește exact doar ceea ce vrea să-și amintească, pentru securitatea și binele lui. Și dacă așa stau lucrurile, de ce să nu spun asta într-o carte? Se cade să o fac, și o voi face. Pentru că o carte — cel puțin genul de carte pe care o scriu eu — trebuie să conțină absolut tot ce mi se pare mie adevărat. Sînt destul de puține lucruri adevărate pe lumea asta. Ar fi păcat să le ascund sau să le maschez în tehnică. Mulți ani în șir, asta nu s-a petrecut cu scrisul meu. Dar era adevărat doar în aparență — eram cufundat în ele în fiecare minut.

28 martie (miercuri)

Cathy Ames este un personaj important, din două motive. Dacă ar fi pur și simplu un monstru, asta nu ar situa-o în roman. Dar, de vreme ce a avut cea mai puternică înrîurire asupra lui Adam și a transmis fiilor lui sîngele ei și a influențat generații viitoare — negreșit că aparține acestei cărți și i se va dedica un anumit timp. Mai e un lucru pe care cred că nu l-a exprimat încă nimeni, deși este adevărat: pentru un monstru, toate celelalte ființe sînt monștri.

Ideea aceasta am de gînd să o dezvolt pe un anumit număr de pagini.

Doamne, cartea aceasta poate fi cu-adevărat bună, numai dacă aș fi în stare să o scriu așa cum o aud, în mintea mea. Acest capitol despre familia Trask este la fel de întunecat și muced ca un tunel umed. Așa trebuie să fie. Iar următorul capitol cu Hamiltonii este foarte luminos și voios. O să am contrastele mele. Totul se va desfășura în contraste și echilibrări. Nu-i nimic rău în asta.

28 iunie (joi)

Astăzi va fi nevoie să pun punct genului de «solo» pe care îl reprezintă Samuel Hamilton. Trebuie mai întîi un fel de recapitulare, cu întreaga orchestră; pe urmă se va ivi ca o mică melodie cu un singur flaut care începe ca o amintire

și apoi se dezvoltă și trece în ceva absolut nou și minunat, ca și cum viața care se încheie trece în vreun minunat viitor. Vreau ca Samuel să iasă din scenă însoțit de uimire și interes. Omul acesta nu trebuie să fie înfrînt, chiar dacă poate simți numai înfrîngere jur-impregiurului lui. Și eu nu cred că toți oamenii sînt distruși. Pot enumera o duzină de oameni care nici nu au fost, și ei sînt aceia pe seama cărora trăiește lumea noastră. Este adevărat atît în ce privește spiritul, cît și în privința bătăliilor purtate de el—invingșii uitați, doar învingătorii devin ei înșiși, în urma luptei. Și din Samuel mă voi strădui să făuresc unul din acei stîlpi de foc de care sînt călăuziți prin beznă oamenii mici și înspăimîntați. Scriitorii de azi, chiar și eu, au tendința de a proslăvi distrugerea spiritului—și cerul știe că este distrus destul de des. Dar, lucru esențial, uneori spiritul nu e nimic. Și cred că tocmai acum pot să-mi acord răgazul cuvenit pentru a spune aceasta. Știu că vor răsuna hohote sarcastice în mijlocul grupului neurotic din sud, printre scriitorii duri și împietriți la suflet, dar cred că marile spirite, Platon, Lao Tze, Budha, Crist, Paul și marii profeți evrei nu sînt ținuți minte pentru tăgăda lor.

... Datoria scriitorului este să ridice sufletele, să înalțe, să încurajeze. Dacă cuvîntul scris a contribuit cît de cît la dezvoltarea speciei umane și la mersul înainte al culturii noastre pe jumătate dezvoltate, rolul său a fost următorul: marea literatură a fost un toiag de sprijin, o mamă sfătoasă, un izvor de înțelepciune pentru a îndrepta împleticirile neroziei, tărie în mijlocul slăbiciunii, curaj menit să vindece bolnava lașitate. Și nu știu cum o abordare negativă sau dezesperantă a vieții poate pretinde a fi literatură. E drept că sîntem slabi și bolnavi și urîți și certăreți, dar dacă am fi numai atît, de multe milenii am fi dispărut de pe fața pămîntului și singura urmă lăsată de specia noastră ar fi cîteva vestigii de maxilare fosilizate, cîteva dinți împietriți în straturile de calcar.

Acest lucru trebuie să fie spus, și spus aici chiar, în mod atît de categoric și memorabil, încît să nu fie uitat în mijlocul teribilelor și destul de deprimantelor lucruri care urmează să se petreacă în această carte; încît, deși « La Răsărit de Eden » nu este un Eden, să nu fie nici o la depărtare de nestrăbătut față de el.

În românește de EUGEN B. MARIAN

AUREL RĂU

Sub o stea a gândirii

Prefațat de Aragon în volumul cu titlul, la prima vedere, derutant: *L'histoire de la peinture en trois volumes*, Mathieu Bénézet e un tânăr poet francez de marcă.

Dintre cei pentru care realitatea constă în cuvinte, și pentru care muzica poemului rezidă în simplă sugestie de alcătuire, de organicitate, de unic. Sub o stea a gândirii, Orice tragedie sau miracol rămânând ale noțiunilor întâi, ale semnului și, numai în funcție de tensiunea înregistrată la acest nivel, ale umanului și ale existenței. Prefața lui Aragon, o causerie de farmec al paradoxurilor: «Trebuie să fii nebun ca să scrii despre poezie. Poezia se face, nu se explică. Cine pretinde a vorbi despre poezie începe exact cu punctul de unde se trece în ceea ce e de necunoscut. A pretinde să ne faci s-o cunoaștem, înseamnă exact să ne faci să ieșim din ea». Dar și avertisment și încredere în posibile viitoare revelații: «Un poet de douăzeci și unu de ani n-are încă biografie. Rațiunile lui de a scrie în 1966 sau 1967 nu sînt direct determinate de războaiele acelor ani, de gaullism sau de beatnici. El poartă totuși pe umeri toată poezia trecutului. Și el e primejdios, pentru că poate lăsa să cadă această încărcătură pîndită de capcane la prima cotitură, sau dintr-odată să dea cu ochii și cu urechile naștere unei înfloriri intensive împotriva căreia încă pilula n-a fost inventată».

Aforism, cronică, notație, alegorie, crochiu, poem într-un vers, îndeletnicirea în care Bénézet se angajează e una responsabilă. În ciuda aparentei abstracții și amintitei voite inversări de raporturi, lucrurile și evenimentele, cu funcția lor nouă de părți de vorbire, conferă totuși orgolilor forme conținut, sens, viață, iar Prefațatorului șansele de a-și vedea cîștigător pariul său generos în timp.

VERSURI PE MERIDIANELE LUMII



MATHIEU BÉNÉZET

ORNICUL BUZELOR ÎNGÎNĂ UN PEISAJ

Ornicul buzelor îngînă un peisaj;
pasul de doi al copacilor. Noi vorbim
de un curent de sînge cum am vorbi de un curent
de apă de-această pungă de secunde
ce-i zicem inimă și de-ntregul trupului

Noi rămînem șezînd pe cuvîntul scaun
privind luna

Îți spun grădină
sînil tăi porți vibrante

Poemul meu începe prin cuvîntul cap
prinde-avînt prin cuvîntul gît
acum de două ori cuvîntul braț
apoi cuvîntul piept
poemul meu continuă prin cuvîntul gambă
scris de două ori
la sfîrșit prin cuvîntul picior

poemul prinde trup

două miini două zări două bărci

Istoria picturii în trei volume.
Sub degetul soarelui avem o mie de ani
să împlinim ce ni-i dat, și aria feței
să batem vorba. Grănarul frunții închide
niște cuvinte.
Istoria picturii în trei volume.

Mina prietenă inelată
dar lipsită de aripi.

Îți scriu o scrisoare care vorbește
de soare ca de-un șold

de mare ca de-o pupilă
alungită

de-o prăjitură de-ntîia
împărtaşanie

de un măr

scriu o scrisoare cum aș umfla
un balon alegînd
cu grije și exclusiv
doar consoane

Marea-și sparge plămîinii
să desmembreze sarea
care rescrie și rezumă
istoria
Conchistadorului Fernando Cortez
de cînd a pus stăpînire-n anul
1521
asupra Mexicului.
(fapt divers)

dau zor să te smulg
gingiei tale dar privirea-ți
mă-nșfacă de păr

Dacă piciorul a greșit dialogul
se întrerupe.

La orizont
se spolesc cu alb casele depărtîndu-se
copiii.

Deodată vîntul
s-a îndăsprit asemeni cîrniei greoaie.
Eu ştiu de ce stau doi ochi
nemişcaţi ling-acoperişuri.

În astă seară
cuvintele sînt arşari.

orice secundă e aspirată
de nările-ţi

(noaptea se
odihneşte ca o cutie de chibrituri
pe scrin)

tu mănînci
timpul cum este

(luna
îşi dă silinţa s-aducă cu
tot ce spui)

însă pasul ca un salut militar
el avansează fixat de trup printr-un cilindru în mişcare
e un om poate-un fonograf

are fruntea fericită a unui măr

Înaintează încetinit ca o cotitură; îmi e piciorul la virful miinii adică trupu-mi se leagă
în dreptul gleznelor;
Înaintează printr-un domeniu privat; fac negoţ cu o parte din pîrul meu.

Duc un plocon.

Acolo: mă născocesc, unde-i talpa picioarelor, scobesc lingă ochi, mă împart pe tăblia
cefei; ba mai mult: mă împătur ca o vestă.

Îndoielile ce le-ncerc
Cu privire la redactarea unei text
Despre viitorul omenirii

A lincezit mult timp. Azi se scoală. Purcede
la numărutul vertebrelor, migălos. Îmi adună
furnicile, îşi şterge de prof cărţile.

Şi din nou e-al bibliotecii.

În româneşte de AUREL RĂU
(din L'histoire de la peinture en trois volumes, Gallimard, 1968)

PETRE STOICA

Un ironic lucid

Scriitor autentic și totodată autentic slujitor al artelor plastice? Și invers... Avem în vedere creatori de frumos a căror valoare în domenii paralele practicate stau la cumpăna egalității. Cine este mai important: Sculptorul Barlach sau dramaturgul Barlach? Poetul Hans (Jean) Arp sau pictorul și sculptorul Hans (Jean) Arp? Greu, dacă nu imposibil de răspuns. Desigur, pe meridianele globului nostru terestru au existat, există și vor exista mereu cohorte de minuitori ai condeului subjugăți unei pasiuni colaterale (întrebuințarea uleiului, a acuarelei, a tușului, etc. etc.), și tot atât de numeroși au fost, sunt și vor fi pictori sau sculptori împinși din spate de demonul scrisului (poate vorbi cineva despre o deosebită valoare a piesei lui Picasso, a poemelor lui Kandinsky sau Paul Klee?).

Olandezul **Lucebert** face parte din categoria acelor artiști care s-au afirmat total, atât în poezie, cât și în pictură și grafică (împlinindu-se în cercul experimental COBRA, o uniune de plasticieni din Copenhaga, Bruxelles și Amsterdam). Sub semnul unei mari obsesii și a unei singure viziuni. Expozițiile sale de pictură se bucură de succes (încă din 1950) în toate capitalele importante, de la New York și Londra, până la Paris și Roma. În același timp, versurile purtându-i numele sînt traduse și publicate de edituri cu embleme care impresionează pretutindeni. Pînă și în mica Olandă, volumele îi apar în tiraje de zece mii (citiți bine: zece mii !) de exemplare.

Vorbind despre poetul (Lucebertus Jacobus Swannswijk, născut la Amsterdam în anul de grație 1914), reținem în primul rînd o programatică a negării vechilor valori morale, sociale și culturale, programatică deseori întilnită la atîția și atîția poeți post-belici. În țara-i de baștină s-au găsit și alți slujitori ai lirei reunți în scopul exprimării unor idealuri artistice asemănătoare: Remco Campert, Jan G. Elbourg, Bert Schierbeek și, în special, Gerrit Kouwenaar. Din punct de vedere formal, poezia lui Lucebert este un amestec de expresionism, dadaism și suprarrealism. Avem de a face cu un ironic lucid, cu un acerb dirijor al grotescului (departe de genul blîndului Morgenstern !), care întrebuițează cu mult curaj asociații bizare, paradoxul și antiteza. Pe lîngă versuri ce decurg nedet, așternute lapidar, cu voită naivitate (sorgintea: folclorul primitiv și infantil) întîlnim și versuri greoaie, dispuse «aiurea», contorsionate, și succesiuni de cuvinte contrariind cititorul obligat să-și oprească pentru moment lectura. Evident, căzut pe gînduri și pus pe întrebări. Și atîtea timp cît cititorul reflectează și se întrebă, poetul își atinge, măcar în parte, scopul.

VERSURI PE MERIDIANELE LUMII



LUCEBERT

UN POET RĂZBATE PRIN PĂMÎNT

Un poet răzbate prin pământ
Pînă în centrul unui oraș într-un salon
Într-o cafenea
Un poet răzbate prin pământ

Noi ne lăsăm în jos cu chipuri reculese
Cu cosițe din tîmîia
Unui vâl din seu de luminare
Noi ne lăsăm în jos cu chipuri reculese
Ascultăm cu urechile obosite
Nădușeala întunecimii
A adevărului
Ascultăm cu urechile obosite

Spune-mi adevărul
Spune-mi unde te-ai născut
Am fost singuratic
O pată de lumină în spațiu
M-am scufundat
Și m-a atins un trup
Scoate-mă
Eu, o cavitate în strălucire, care-mi urmează toate drumurile
Toate subteranele mele drumuri vîndtorești
De-a lungul tuturor anilor mei
Am fost un cuvînt
Am fost singuratic

Un poet răzbate prin pământ
Pînă în durere
Pînă într-un stomac presărat cu zahăr, unde
o slujnică seara în fața ferestrei
Lasă lumina să-i cadă
Sub coloanele ei înzăpezite, ce dezlănțuie în urlete
Sub copacii înlăcrimați afară
Sub miinile de cauciuc ale poliției de moravuri
Care ținutesc moartele coșuri de piept de spinările încovoiate
De toate spinările încovoiate cu nerăbdare împingînd sapa

Fără tihnă cei care sapă o groapă
O gaură în soare
O groapă simplă să cazi în ea sughițînd
Spre un foc ce se ridică încins
Se ridică tată mamă copil principe pungă de bani coniac lo
eczemă leviți terci de piine Plato rufe
rugăciune în pat plănuiți în cluburi puncte de vedere automobile
reprezentări chifle război parfum adevărul
rostbeaf la pansée înminunare furt dreptate

A ucis
A decimat
Un chip care închide toate perspectivele

Sunt un cuvînt
Sunt un singuratic

TUTUNUL . . .

Tutunul își modelează cu inelarul buzele
Tutunul formează din buze un inel
Tutunul formează din aer un inel
Aerul albastru e-ncercuit de buze roș-albastre

Tutunul poartă o jachetă foarte largă
Tutunul poate călări în jacheta sa foarte largă
Călătorește pe o pipă încovoiată
Cu ea călătorește o față dreaptă

Pipa încovoiată călătorește între buze întredeschise
Fața dreaptă călătorește prin aerul încercuit
Tutunul este indicatorul său de drum
Arată înaltul aer albastru
Preamărește buzele violete adînci
Amindoi sînt voioși

Fața și pipa cîntă
Buzele roșii dansează în jurul aerului albastru
Iar tutunul dulce
Parfumează și cîntă

ANOTIMP

Deasupra constelațiilor statale
Foame nădușeală sete și frig
Ne înflorește trupul în chip de liană
Încet se stinge vechea judecată
Vibrind fulguiesc solzii de șarpe

Ușa se închide ușa se deschide
Umbre de bărbați zămislește iarna
Umbre de femei zămislește vara
Așa se stinge trupul mort

DRUMUL

Drumul în negura ușoară
Drumul în negura densă
Drumul în vîntul blajin
Drumul în vîntul puternic
Drumul în noaptea caldă
Drumul în noapte
El lasă umerii să tresară
Drumul care-i tăcut ca unul care-i orb
Drumul care se îmbulzește în față
Ca roata aventurii
Drumul frămîntat
Drumul lîngă care cineva construiește
Nu merge nicăieri exact acolo
În spațiul sfărîmîndu-se luminos

Calul își galopează umed coama
Pasărea își părăsește aripile
Omul moare însetat

COPILILOR

Copiii din pîntecele negru
Strîmb șoptiți de moarte înnoită
Dă crucea jos ridică-te
Modelează porumbei pămînteni din pîinea zilnică

Întrucît acoperișul tatălui tău
Va fi pentru mama ta valea plîngerii
Mulțumită flecarului negru
Care urăște semănatul

Copilule desenează un copil
O față ca o navă ca o casă
Loculește în apă în vînt
Despică nemișcarea crucea

HENRY MOORE

E pământul care gonește și se dă de-a dura
E aerul care geme și suflă prin oameni
Oamenii zac inerti asemenea pământului
Oamenii stau măreți asemenea văzduhului

Sînul mamei crește fiul
Fruntea tatălui înflorește fiica
Pielea le este asemenea riului umedă și uscată

Privesc în spațiu asemenea străzilor și canalelor
Casa lor e răsuflatul lor
Grădini sunt mișcările lor
Se ascund
Și-s liberi

E pământul care gonește și se dă de-a dura
E aerul care geme și suflă
Prin oameni

PAUL KLEE

În fereastra luminoasă fructele colorate ale obiectelor răspindesc miresme
Tihnit răspindesc miresme pielea inima răspindesc miresme ochii gura
Inima îi sărută fereastra
Pielea se desface
Ochii privesc în exterior
Unde gura săltată salută
Pretutindeni înfloresc oamenii flori adiind case înmiresmate
Ele caută pământul
Asemenea unor fructe boltite ele zboară printre capetele văzduhului
Oftind asemenea friguroaselor cataracte ele cîntă
În cercuri de netezimea oglinzii
Astfel prefac ele universul:
Firul incandescent al pământului înmiresmat
Aleargă pe oglinzi de-a lungul omului

În românește de PETRE STOICA

*Antologia poetica
dell'avanguardia romana*



LITERATURĂ ROMÂNĂ ÎN LIMBI STRĂINE

O culegere a poeziei române de avangardă

«L'EUROPA LETTERARIA E ARTISTICA»

Reapărută la Chiasso, în Elveția italiană, tot sub direcția lui Giancarlo Vigorelli, fostul ei conducător, și a unui grup de scriitorii elvețieni în frunte cu romancierul Piero Scanziani, *l'Europa letteraria e artistica* a vădit un interes tot așa de susținut pentru literatura română ca și în trecut. În această arie de preocupări se situează și o amplă prezentare a poeziei românești de avangardă, — moment internațional marcant, atât pe latura contribuției suprarealiste cât și pe aceea a dadaismului, inițiat de Tristan Tzara. Însoțită de numeroase schițe biografice ale autorilor și de o iconografie din prietenii pictori ai aceleiași perioade, începând cu aspecte însemnate din opera lui Brâncuși, cum este *Coloana Infinită*, *Sărutul* și *Masa tăcerii*, urmată apoi de exemple ale picturii suprarealiste a lui Victor Brauner, Marcel Iancu, Man Ray și Jacques Herold, culegerea de traduceri aparține lui Marco Cugno, tânăr romanist italian de la Editura Einaudi din Torino. Prezentarea critică a acestui ansamblu de texte se realizează printr-un amplu eseu al criticului Ov.S.Crohmălniceanu, care arată evoluția și însemnătatea internațională a avangardei românești, de-a-lungul a peste trei decenii. Sînt publicații zece poeți, parte din ei în viață, cum sînt Geo Bogza, Sașa Pană, Virgil Teodorescu și Gellu Naum. Colecția începe prin publicarea a două texte ale lui Urmuz, socotit ca fondator al mișcării, care apoi a dat numele său revistei ce a servit drept promotor mișcării suprarealiste în România. Avem de a face, deci, cu un document aproape complet al acestei mișcări poetice pe plan internațional, al interferențelor și ecourilor ei în contextul contemporan. Opera poetică a suprarealiștilor români este publicată în culegeri greu de găsit, iar poeziile alese în acest grupaj reprezintă momentele

ei cele mai de seamă, putînd servi ca punct de plecare pentru istoriile literare străine. Doi din membrii mișcării — Benjamin Fondane și Ilarie Voronca — au avut ultima lor manifestare poetică la Paris, unde plecaseră încă dinaintea ultimului război. Cît despre poezia lui Tristan Tzara, ea a fost elaborată în așa-zisa mișcare de la Zürich, care activa în strînsă legătură cu publicațiile din țară, în jurul anilor 1921. Caracterul acestei poezii era profund anticonformist, el avînd drept scop să creeze, pe urmele lui Urmuz, un accent nou în lirica românească, prin introducerea unui «caracter imprevizibil și imposibil voit de legile unei construcții strict formale, bazată pe umorismul negru». Principalii reprezentanți ai avangărzii poetice române optau în mod deschis pentru revoluția proletară încă dinainte de primul război mondial, depășind astfel punctele de vedere strict estetice și participînd la mersul social al evenimentelor.

Revista *Europa letteraria e artistica* aduce în acest număr și alte mărturii de istorie literară deosebit de interesante, cum este schimbul de scrisori între poetul italian Boine cu Miguel de Unamuno și alți scriitori italieni.

DRAGOȘ VRÂNCEANU

La pp. 161, 163, 164, 165, 166, 167, ilustrații din grupajul
«Antologia poetica dell' avanguardia romana»



Marcel Janco, «Maschera», 1919, Musée National d'Art Moderne, Paris.
A sinistra: Marcel Janco, «Rilievo su legno», 1917, coll. priv.



În bogatul și atractivul număr 6, de anul trecut, al revistei lui Giancarlo Vigorelli, câteva zeci de pagini sînt consacrate avangardismului românesc din perioada interbelică și «prelungirilor» lui din anii 1940—1947. E vorba, mai exact, de prezentarea a nouă scriitori de către Marco Cugno, din care revista oferă traducerea unor poeme și proze caracteristice. Întregul material e comentat de Ov. S. Crohmălniceanu într-un studiu amplu, documentat, interesant pentru cititorul străin, dar și pentru un eventual cunoscător. Textele sînt admirabil ilustrate prin frumoase portrete, desene și alte reproduceri aparținînd lui Brâncuși, Victor Brauner și Marcel Iancu.

Cel dintîi avangardist (*avant la lettre*!) e considerat Urmuz. Se traduce *Ismail și Turnavitu și Călătoria în străinătate*. Textul lui Marco Cugno conține elementele de informare necesare, iar Ov. S. Crohmălniceanu analizează critic *Paginile bizare*. Tristan Tzara, care urmează, e mai cunoscut prin opera franceză decît Urmuz, deși o ediție franceză din acesta din urmă există și putea fi recomandată. Din Tristan Tzara se traduc poeme de tinerețe, anterioare manifestului dadaist, ceea ce mi se pare foarte bine, mai ales că, și în cazul altora, editorul preferă uneori texte din reviste, mai apropiate de momentul supraréalist decît, adesea, cele reluate și modificate în volume. Este exact ce se întîmplă cu Ion Vinea, a cărui quasi-postumă *Oră a fîntînilor* face de nerecunoscut poeziile prin care redactorul *Contemporanului*

Manifesto per disinfezare il cervello!

« lettore, disinfezati il cervello! »

grido nel timpano

aereo

t.f.f. — radio

televisione

76 h.p.

marinetti

breton

vinea

tzara

ribemont-dessaigues

arghezi

brancusi

theo van doesburg

urràaaaa urràaaaaaaa urràaaaaaaa

brucia la cartaccia delle biblioteche

a. et p. Chr. n.

123456789000.000.000.000.000 Kg.

Munții noaptea

neliniștea

Săpa Pană Poeme

Stan Ray Desen

unw

1940

B. Fundoianu, ce ar fi meritat selecția, sînt reproduse cîteva versuri franțuzești din epoca în care autorul *Priveștiilor* devenise Benjamin Fondane. Eu aş fi adăugat pe M. Blecher și pe C. Nissipeanu.

În genere, avangardismul nostru, fără să fi produs mari opere, e interesant ca manifestare literară în epocă, din cel puțin două motive : arată existența unor preocupări de inovație artistică foarte vii, de care poezia ulterioară a beneficiat Incontestabil; indică un spirit deschis și un « sincronism » al conștiinței poetice mai pronunțat chiar decît acela teoretizat de E. Lovinescu și exemplificat de moderniști. Mi s-ar fi părut potrivită și o insistență mai mare a prezentatorului pe caracterul politic al avangardismului nostru, al cărui reprezentanți au fost oameni de stînga, ca și francezii, sau chiar simpatizanți ai mișcării comuniste și muncitorești. S-ar fi văzut clar, în acest fel, că revoluția artistică și revoluția socială se legau nu numai teoretic, ci și practic. În varietatea de tendințe și formule, dincolo de polemicile ce au opus adesea pe colaboratorii *Contemporanului* scriitorilor de la *Unu*, pe cei de la *Urmuz*, celor de la *Integral*, ar fi apărut o importantă notă comună constînd tocmai în spiritul antiburghez și antifilistin al avangardei.

Desigur, în limitele posibile ale unei antologii de acest gen, aceea întocmită de Marco Cugno e onorabilă și merită a fi primită cu simpatie. Un capitol însemnat al istoriei noastre literare ajunge la cunoștința cititorului străin de azi, în condiții foarte bune: sub egida unui spirit activ, de elevată și vie cultură, acela care caracterizează orice inițiativă editorială a lui Giancarlo Vigorelli.

NICOLAE MANOLESCU

Traducere de Paula Marciano Angioletti





LITERATURĂ ROMÂNĂ ÎN LIMBI STRĂINE

Mărturie a unor experiențe

CRAII DE CURTEA VECHE

în versiunea poloneză
a DANUTEI BIEŃKOWSKA

Trudno by mi było go zapomnieć, gdyż pamięć o nim ściśle wiązała się z Cișmigiu, któremu pozostałem wierny nawet podczas ulewnych deszczów, jakie spadły tego lata przed pojawieniem się komety. Pod wieczór, kiedy rozpogadzało się na chwilę, ten park w gwałtownym rozroście opitej wigocią zieleni, całkiem opustoszały,

« Ce sînt oare acești *Crai de Curtea Veche* ? — se întreabă tălmăcitoarea la finele substanțialei postfețe ce însoțește traducerea în limba polonă. Un roman al existențelor nerealizate? O spovedanie? O învinuire a lumii ce zădărnicea pornirile generoase? Oglindirea atmosferei bucureștene de după primul război mondial...? Din toate cîte puțin. Naivitate, sentimentalism, realism brutal, ceva din Byron și ceva din Zola, adierea Apusului și miresmele grele ale porturilor dunărene, flori de inspirație din culturi diferite și de la diverse popoare, toate se îmbină în această carte unică în felul ei... »

Nu o dată în paginile acestei reviste, am căutat să definim contribuția masivă a Danutei Bieńkowska la popularizarea intensă a culturii românești în Polonia. Autoare de nuvele, romane și biografii istorice — multe axate pe teme românești — traducătoare asiduă a literaturii noastre, de la Creangă la Sadoveanu, de la Geo Bogza la Călinescu și de la Zaharia Stancu la Ion Marin Sadoveanu,

roztaczał nadspodziewane uroki. W najcudowniejszy z wieczorów, na moście nad jeziorem, spotkała mnie niespodzianka: odnalazłem mego przyjaciela.

Oparty o chwiejną poręcz, utkwiał wzrok w białym migotaniu wschodzącej gwiazdy. Widząc, że palę papierosa, podszedł, aby mnie poprosić, o ogień, i ognia tego wystarczyło dla stopienia pierwszych lodów. Dowiedziałem się, że i ja nie byłem dlań obcy: spotykaliśmy się przecież tak często. Czekał tylko na okazję zawarcia znajomości i rad był, że sposobność nadarzyła się właśnie tego wieczora.

— W obliczu Piękna — wyjaśnił — samotność zaczyna ciążyć, a jest dzisiaj, mój panie, wieczór prześliczny, wieczór jak z bajki lub snu. Podobno takie wieczory powracają; od niepamiętnych czasów podobało się wielkim mistrzom malować na ich tle święte legendy, ale i najrzęczniejszy pędzel rzadko potrafi oddać czysty cień w całej jego niebieskiej przejrzystości. To jest wieczór wypędzenia Hagar, wieczór ucieczki do Egiptu. Zdaje się, że nawet czas oczarowany zwalnia kroku. Ani tchnienia wiatru w łagodnym przestworzu, ani szmeru wśród liści, ani drgnienia na tafli wody...

Jeszcze dzisiaj, po tylu latach, zdaje mi się, że go słyszę. Mówił z uśmiechem, wolno, używając nawet błahym zdaniom czaru swego niskiego, ciepłego głosu, który umiał wybornie modulować, to ścisząc go, to podnosząc, to znów znizując, stosownie do okoliczności. Z coraz to większą przyjemnością słuchałem go w mroku niezwykłego wieczoru, którego szafir odbijał się w oczach mojego towarzysza, spokój zaś udzielał się jego całej istocie, słuchałem zachłannie aż do rana. Ponieważ za mało było jednej nocy na to, co mi chciał opowiedzieć, roztając się o świcie umówiliśmy się na następny wieczór; spędziliśmy go podobnie, a po niej jeszcze jeden, drugi, trzeci, przez całe trzy miesiące...

Danuta Bieńkowska s-a impus ca scriltoare eseistă de netă originalitate și ca tălmăcitoare ce își înfăptuiește misiunea la nivelul major al creației. La acest nivel se plasează de bună seamă *Fanfaroni ze Starego Dworu*, din care se reproduc câteva pagini în versiunea polonă (capitolul II, fragmentul ce conține mărturisirea și amintirile lui Pantazi).

Acum vreo doi ani, un cercetător specialist în polonistică a încercat să polemizeze cu autoarea pe tema titlului polonez, firește criticându-l. Noi credem doar că se cuvine o scurtă explicație pentru a se preveni echivocul sau nedumerirea: de unde până unde acești «fanfaroni»? Știu că Danuta Bieńkowska s-a străduit mult ca să găsească un apelativ polonez adecvat: a șovăit între «regizorii» și «prinții de Curtea Veche», dar nici unul nici altul nu sugerau nuanța titlului românesc. S-a oprit la «fanfaroni», care în limba polonă ar desemna ratații, pe veleitarii predilecți ai vanelor evocări de măreție trecută, vulgari întrucâtva însă

Nie było to jedyne jego dziwactwo. Przypominał mi niekiedy młodego Anglika, którego smutne dzieje opisałem. W równie cudowny sposób przetykał opisy podróży mało znanymi szczegółami historii; lubił też wypytywać każdy zakątek lądu i morza o zdarzenia, jakich był on świadkiem w przeszłości; z współczesnym krajobrazem łączył widzenie lat minionych. Podobało mu się marzyć pod skalą, z której Safo rzuciła się w tón morza, albo na brzegu, gdzie wzniesiono niegdyś stos dla Pompejusza. Tutaj porwano piękną Inez, tam, w zamknięciu, dokonał żywota król szaleńców. Jeśli wszakże pejzaże, które sir Aubrey malował w kilku słowach, były wyludnione jak po potopie, w obrazach mego nowego przyjaciela cisnął się tłum ludzi w malowniczych strojach: szejkwowie i paszowie, emirowie i chanowie, radzowie i mandaryni, kapłani i mnisi wszelkich zakonów i obrządków, astronomowie, pustelnicy, czarodzieje, znachorzy i przywódcy dzikich plemion, których był gościem lub towarzyszem zabaw i łowów; musiał im się spodobać, zyskać ich przychylność, podobnie jak pozyskał sobie tylu przyjaciół w Europie, gdyż wszędzie okazywał się człowiekiem spokojnym, łagodnym, wyrozumiałym, pozbawionym pychy i uprzedzeń stanowych; odnosił się do ludzi z niewymuszoną, życzliwą grzecznością, która zdradzała w nim wielkiego pana w najlepszym znaczeniu tego słowa, jednego

nu lipsiți de «panaș», ceea ce în cazul naratorului, al lui Pantazi și-al lui Pașadia corespunde suficient pentru ca echivalența să ni se pară acceptabilă.

Dacă vor fi cititori bilingvi care să aibă rezerve în ce privește traducerea titlului, nu credem totuși că se pot formula obiecții împotriva tălmăcirii însăși a cărții, împotriva procedeelelor tehnice, a subtilităților stilistice de care a făcut uz Danuta Biełkowska, excelentă cunoscătoare a limbii române în toate secretele ei. Ușurința, verva, o cromatică îmbelșugată, măiestria cea mai rafinată — nu exagerăm cituși de puțin, căci prin această traducere autoarea ei s-a dovedit o maestră — au fost puse la contribuție pentru a transpune în limba polonă textul dificil, complex al lui Mateiu Ion Caragiale. Desfidem pe cel mai expert dintre filologii-traducători de-a găsi în orice altă limbă străină echivalențe pentru «dat în paște», «un tîrg întreg îl juca giurgiuma» sau pentru invențiile verbale proprii autorului ca «solzoșia ta», tradus prin savurosul «mości rekinie» (v.p. 113). Scriitoarea polonă a simțit și transpus plastic nu numai culoarea — ceea ce nu e de mirare, căci ea a cunoscut Bucureștii anilor '40, încă foarte aproape ca atmosferă de ceea ce fusese pe vremea lui Mateiu Ion Caragiale — dar și cadența incomparabilă a frazelor romancierului nostru. Pasajul descriptiv ce începe cu «străjuind pe înălțimi...» reprodus aici — e redat bunăoară cu artifiiciul unei ușoare modificări topice, care lasă inalterată fluiditatea și culoarea textului original, așa încît frazearea polonă păstrează, transpune ritmica și viziunea «slovel matelne» (p. 32 și urm. din textul polonez). Acelaș lucru îl putem afirma și despre scurta, însă viguroasă descriere a Cișmîglului după ploaie (p. 30), unde

z ostatnich, którzy zachowali to, co było najsympatyczniejsze, najbardziej pociągające w *ancien régime*. Nie byłem więc specjalnie ciekaw, kim jest ów Pantazi — tak się podobno nazywał — człowiek rozmiłowany w Pięknie, czerplący obficie ze źródła wszelakich wiadomości, który czytał w oryginale Cervantesa i Camoensa, z żebrakami mówił po cygańsku i był kawalerem rosyjskiego Orderu Świętego Jerzego; intrygował mnie natomiast smutek tego pieszczocha losu, tajemnica łagodnej melancholii, która tak romantycznie ocieniała jego czoło i odbijała się nieskończenie w widoku niebios, mórz i portów. Z czasem, dzięki przywoływaniu tych obrazów, zbudziła się we mnie nowa dusza, dusza wędrowca, udręczona tęsknotą; paliła mnie chęć wyjazdu, pokusa wyprawy w nieznane przyprawiała mnie o gorączkę, żyłem pod urokiem dalekich podróży i na myśl o tym, że do końca dni moich miałbym zostać niewolnikiem skrawka ziemi, skazanym na szarpaninę, i bezsensowne wysiłki w moim świecie, cierpiałem dotkliwie, ulegałem przygnębieniu i rozpacz. Na podobieństwo cudownej włóczni, która tylko sama mogła uleczyć zadane przez nią rany, jedynie opowieści mego dziwnego przyjaciela zdolne były przynieść mi ulgę, dzięki nim zatraciałem się w świecie marzeń, odurzony jak po opium, które tak samo rozpala wyobraźnię i zostawia gorycz po przebudzeniu.

corespondențele stilistice între original și tălmăcire țin parcă de domeniul magiei. În ce privește resursele de ordin lexical, semnalăm cititorilor bilingvi portretele celor două Arnotence (p. 108—109 în versiunea Danutei Bieńkowska), unde fiecui cuvânt face imagine și fiecui vocabul sugerează materialitatea rabelaisiană a noțiunii. Atare pasaje sînt — după opinia noastră — remarcabile chiar sub raportul stilisticii polone: ar trebui să se meargă la operele secolului Barocului polonez pentru a se descoperi o similară varietate și virtuozitate de exprimare. Prin imaginație și factură literară, Mateiu Ion Caragiale a fost întrucîtva și un barochizant, tălmăcirea lui a sesizat această notă și-a transmis-o cititorilor polonezi ai *Craitorilor*. Așa încît, putem spune că traducerea consună cu originalul — și încă la modul pe deplin creator. În veacul trecut, Gautier, cu care Mateiu Ion Caragiale va fi avut mai mult decît o afinitate, își manifesta ambiția de-a realiza prin scrisul său « une transposition d'art ». E ceea ce a izbutit Danuta Bieńkowska prin versiunea polonă a *Craitorilor de Curtea Veche*, autentică « transpunere de artă ». Departe de-a constitui numai o tălmăcire laborioasă și exactă a operei lui Mateiu Ion Caragiale — ceea ce ar fi un lucru înedajuns de onorabil și neîndoielnic util — *Fanaronii* ze *Starego Dworu* e și o interpretare comprehensivă, consonantă față de litera originalului și deopotrivă fidelă față de substanța lui intimă. Ca vechi traducător, aș opina că acest procedeu al Danutei Bieńkowska oferă maniera cea mai eficientă de-a servi, prin virtuțile traducerii artistice, interesele superioare a două culturi.

R.C.I.

LUCIAN BLAGA

poeme în spaniolă

SILENCIO

*Hay tanto silencio alrededor que me parece oír
el roce de los rayos de luna en los cristales.
Una voz extraña ha despertado en mi alma
y una canción conta en mí
ajenas añoranzas.*

*Se cuenta que los antepasados muertos antes de tiempo
con sangre todavía joven en las venas
con pasiones intensas en la sangre
con sol palpitante en las pasiones
retornan para continuar
en nosotros
la vida no vivida.*

*Hay tanto silencio alrededor que me parece oír
el roce de los rayos de luna en los cristales.*

SIGNIFICADOS

*El sentido de las flores no es el fruto
El sentido de la muerte no es la tierra
El sentido de la llama no es el humo
El sentido del fuego no es la ceniza
El sentido de la hoja no es la sombra
El sentido del otoño no es la escarcha
Pero del camino es la añoranza
Y el sentido del horizonte es la nube trashumante,
pasajera, errabunda.*

DE PROFUNDIS

Un ano más, un día, una hora;
los caminos, todos, se han retirado ya
bajo mis pies, a mi paso.
Un año más y un ensueño y un sueño,
y ya seré debajo de la tierra
amo y señor
de los huesos que rígidos duermen.

NOSOTROS LOS CANTANTES LEPROSOS

Fatigados, corroída el alma, atravesamos el siglo.
Acechamos a veces el verde paraíso
para luego, más tristes, abatir nuestras frentes.
El cielo nos está vedado y vedadas nos están las ciudades.
En vano los ciervos beben el agua de nuestras manos.
En vano los perros se prosternan a nuestro paso.
Estamos solos, sin salvación, en el centro de la noche.
Tú que estás a mi lado
calienta con vino el barro que eres
y extiende la mirada sobre las cosas.
Somos los portadores de la palabra
bajo la tierra negra del cielo.
Somos apenas los portadores de la palabra
para quienes las puertas no se abren.
Pero de nuestras hijas nacerá Dios
aquí donde hoy la soledad nos mata.

CUARTETA

Tampoco el canto es fácil. Día
y noche, nada es fácil.
El rocío es el cansancio de los ruiseñores
que cantaron sin cesar toda la noche.

CANCIÓN PARA EL AÑO 2000

El buitre que en el cielo da vueltas
habrá muerto hace ya mucho tiempo.

Cerca de Sibiu, cerca de Sibiu, en las riberas
sólo los robles perdurarán.

*¿Me recordará algún paseante, le hablará de mí
a un desconocido bajo sus ramas?*

*Pienso que nadie evocará mi nombre, que nadie
contará la historia que empezaría así:*

*Por aquí pasó él; iba y venía
contemporáneo con las mariposas, con Dios.*

POESIA

*Un relámpago palpita
en su fulgor
apenas lo que dura
su camino de la nube hasta el árbol
deseado, con el que se une.
Así la poesía.
Sola en su luz
dura ella cuanto dura
de la nube hasta el árbol,
de mí hasta ti.*

¿NO ME PRESIENTES?

*¿No presientes mi locura cuando escuchas en mí
el rumor de la vida
como agua impetuosa en gruta sonora?
¿No presientes el fuego cuando conmigo tiembles
gota de rocío
abrazada por rayos de luz?
¿No presientes el amor cuando apasionado miro
el abiso que eres
y te digo
oh, nunca he visto a Dios más grande?*

Traducere în limba spaniolă de
OMAR LARA și MARIA ELENA RĂVOIANU

CUZA VODĂ INIȚIATOR AL LUPTEI PRINCIPATELOR PENTRU LĂRGIREA RELAȚIILOR INTERNAȚIONALE

Taina cea mai desăvîrșită a învăluit vreme îndelungată una dintre cele mai înțelepte și mai departe-văzătoare inițiative pe care Alexandru Ioan Cuza și sfinții săi au lansat-o în primele luni ale Unirii. Condușă cu tact și prudență ea n-a transpirat în presa timpului și — pe cît știm pînă în ziua de azi — nu s-a oglindit nici în corespondența, nici în memorialistica contemporanilor. Prima revelație s-a produs în 1927, adică abia după aproape șapte decenii, cînd s-a descoperit în Arhivele statului de la Iași un exemplar în limba franceză al unui « proiect de tratat între România și Statele Unite în anul domniei lui Cuza », comunicat în acel an spre publicare de Sever Zotta, directorul de atunci al instituției, după socoteala căruia proiectul ar fi fost negociat în anul 1860¹. Prognosticul lui N. Iorga, potrivit căruia documentul « nu va lipsi să-i intereseze pe cei ce sînt în căutare de noutăți în domeniul istoriei contemporane », nu s-a adevărit. Apariția lui n-a suscitat comentarii și n-a stimulat nici o cercetare. Poate pentru că a fost privit cu oarecare rezervă, poate pentru că lipseau repere complementare sau poate pentru că istoricii erau prea absorbiți de studiul legăturilor noastre cu țările europene. Au trecut încă trei decenii și mai bine pînă ce George Fotino, aflînd o altă copie a proiectului între hîrțile fașților Golești, a fost ispitit să întreprindă o primă încercare de a dezlega enigma. Răscolind arhiva Ministerului afacerilor externe, el găsește acte din care rezultă între altele, că proiectul a fost dezbătut și aprobat de Consiliul de Miniștri al Moldovei la 12 octombrie 1859, și pe baza lor, trage concluzia că inițiativa ar fi aparținut consulului S.U.A. la Galați, Henry T. Romertze care, în a doua jumătate a lui august 1859, l-a vizitat pe Domnitor în tabăra de la Florești². În același timp, el semnalează faptul, necunoscut pînă atunci, că, după

¹ Sever Zotta, *Un projet de traité entre la Roumanie et les Etats Unis sous le Prince Couza [1860]* in *Revue historique du Sud Est européen*, București, 1927, nr. 7—9, pp. 212—223.

² George Fotino, *Un projet de traité d'amitié, de commerce et de navigation entre les Principautés Unies et les Etats Unis de l'Amérique du Nord en 1859*, in *Revue Roumaine d'histoire*, 1964, nr. 4, pp. 697—726.

dubla alegere, ministerele de externe ale Moldovei și Țării Românești au adoptat o linie comună în privința *exequatur*-ului agenților diplomatici și consulari, hotărînd să nu-l acorde decît dacă scrisorile de acreditare ale acestora erau adresate direct Domnitorului.

Două documente inedite — rapoartele înaintate de lași de Henry T. Romertze, consulul S.U.A. la Galați, la 10 noiembrie și la 30 decembrie 1859, secretarului de stat Lewis Cass la Washington — descoperite în dosarul *Despatches from U.S. Consulate in Galatz*, care se păstrează la Washington, în Arhivele Naționale ale S.U.A.¹, ne aduc acum dovada irefragabilă că tratatul a fost propus de Alexandru, Ioan Cuza și că proiectul a fost întocmit probabil de colaboratorii săi cei mai apropiați în domeniul treburilor străine: Vasile Alecsandri, Panait Donici și, poate, Ștefan Golescu, despre care Fotino presupune că ar fi urmat să fie primul nostru plenipotențiar la Washington.

Textele spicuite din primul dintre aceste rapoarte, care este redactat într-un limbaj sec, diplomatic și care se întinde pe 22 de file, arată limpede că propunerea lui Cuza constituie o nouă formă a luptei tenace purtată de floarea gîndului românesc pentru afirmarea independenței diplomatice a Principatelor și că ea reprezintă totodată cea dintîi tentativă de lărgire a relațiilor lor internaționale, avînd drept finalitate slăbirea și desființarea tutelei puterilor europene, instituită prin acel act hibrid care a fost Convenția de la Paris.

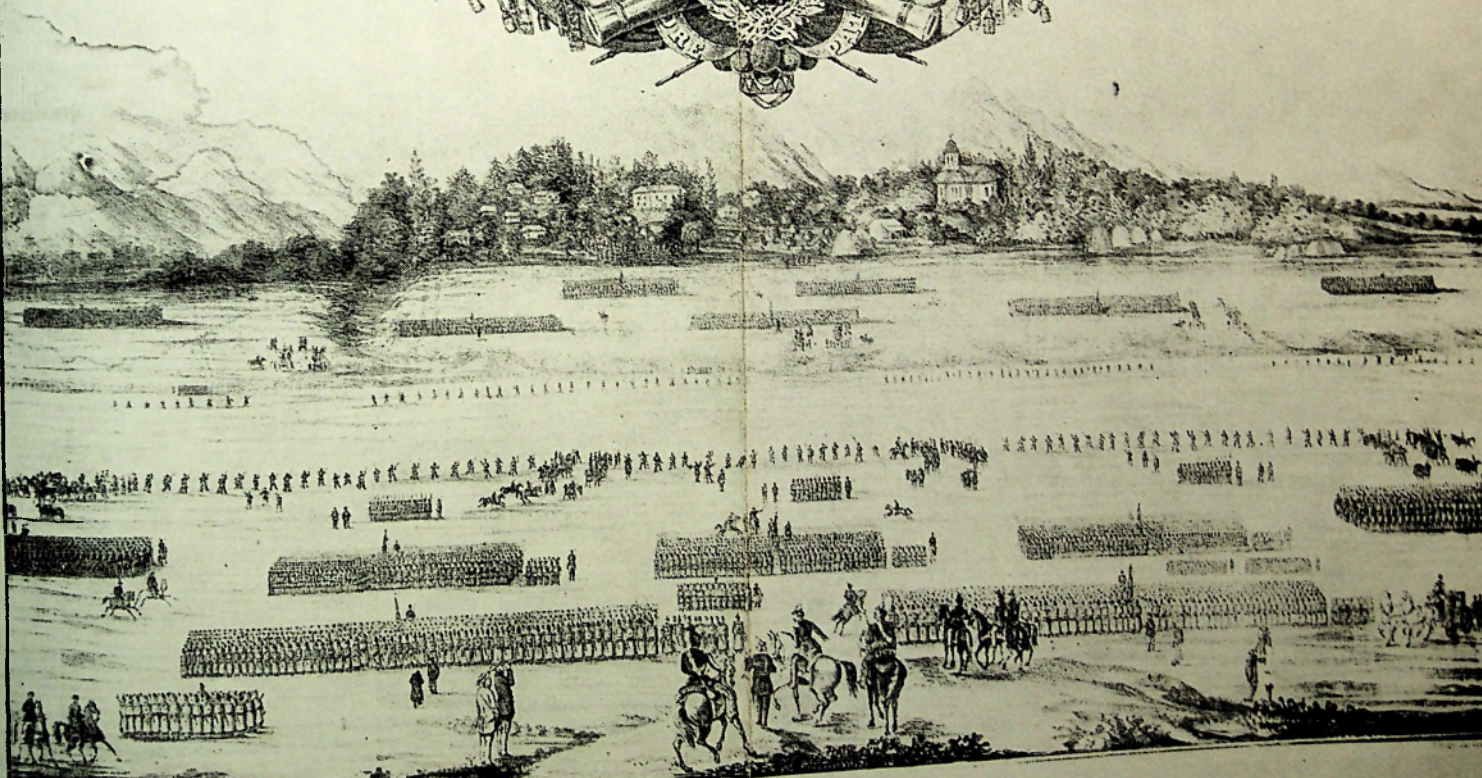
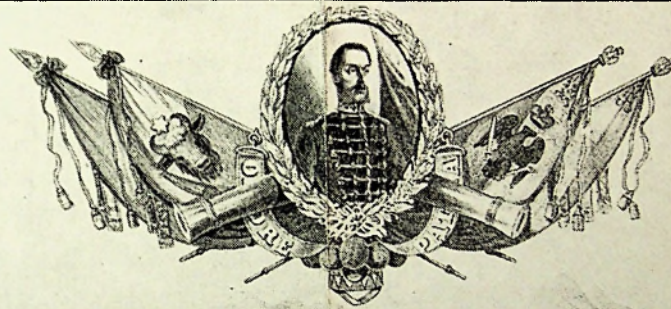
Momentul istoric impunea evident schimbarea metodelor. Preliminariile de pace de la Villafranca risipiseră speranțele ce-și pusese, în primele săptămîni după alegerea lui Cuza, ctitorii Unirii că, așa cum îi lăsase să înțeleagă Cavour și Napoleon al III-lea, iminentul război al Franței și Italiei împotriva Austriei «avea să fixeze o dată și pentru totdeauna soarta Principatelor» și că, intervenînd, alături de emigrația maghiară, în acest conflict, independența va fi cucerită cu ascuțișul sabiei. Jarul patriotismului i-a îndemnat atunci să caute o altă pîrghie pentru a realiza visul în care «înflorit se arăta viitorul României». Și ascuțișul minții le-a înfățișat această pîrghie: un tratat de la egal la egal cu Statele Unite ale Americii Septentrionale, o mare putere neangajată care, neavînd nici o obligație față de puterile garante, era liberă să semneze orice act ar fi găsit de cuviință cu Principatele.

Sugestia făcută de Cuza consulului S.U.A. la Galați cu prilejul audienței acordate la 24 august 1859 a fost, fără îndoială, precedată de consfătuiri cu consilierii săi. Ministrul său de externe, Vasile Alecsandri, se întorsese în țară la 27 iulie/8 august și, foarte probabil, se înfățișase la Florești în pragul primirii lui Henry T. Romertze. Posedăm mărturia lui Alecsandri că atunci Domnitorul discuta cu el «dorința de a întreține legături cît mai strînse posibil» cu șefii de state².

Prestigiul de care se bucurau Statele Unite la Constantinopol și în Principate era considerabil. Poarta stabilise relații diplomatice cu S.U.A. în 1829. Un an mai tîrziu semnase cu S.U.A. un tratat de comerț și navigație. În 1851, mările vizir de atunci, Reșid Pașa, trimisese peste Atlantic o misiune care vizitase uzinele militare și șantierul navale americane. În 1843, anul în care a apărut pe Dunăre primul vas care arbora drapelul înstelat, Ghica inaugurase cursul de economie politică la Academia Mihăileană făcînd elogiul căilor ferate și al canalelor navigabile ce brăzdau teritoriul S.U.A., precum și al hîrniciei americane. Presa românească relatea cu lux de amănunte invențiile și progresele tehnicii, realizate în Lumea

¹ O copie microfilmată a dosarului achiziționată de Direcția generală a Arhivelor Statului se află din anul 1966 în Arhiva Istorică centrală din București: fond Microfilme S.U.A., T. 384. Amîndouă rapoartele sînt incluse în rola 19 a microfilmului.

² Vasile Alecsandri către Alexandru Ioan Cuza, mai 1862.



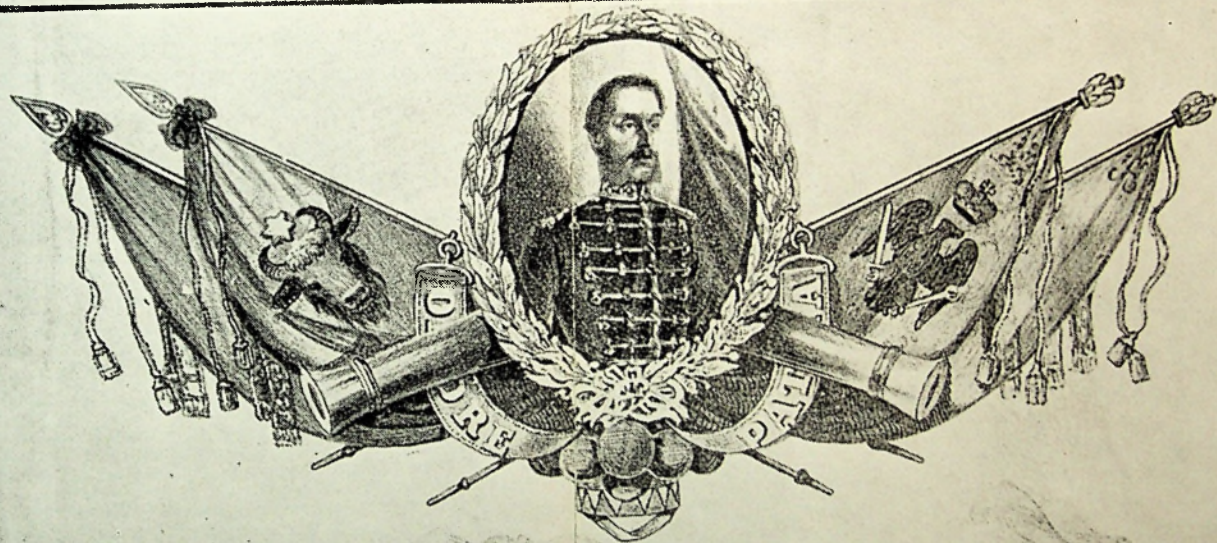
Dedicată Jânălîmei Sale Domnitorului Prințipeleorî unite
ALECSANDRU JOAN 1^{le}

Handwritten text in various columns at the bottom of the page, likely a dedication or commemorative inscription.



Dedicatú Înnălțimei Sale Domnitorului Printzipețelorū unite
ALECSANDRU JOAN 1^u.

Manevra Generală din 23 August la Băicoi, 1858.



R. H. Sec Mr. Abner :

Oct 11. 48

Friday, November 10. 5. 1854.

Thomas L. (Jr.)
Secretary of State
Washington

+
Oct 11. 48

G.

I have the honor to inform you that
the U. S. Legation at Constantinople has transmitted
to me my Commission and a Prat or Equivaler appoint-
ing me as Commissioner that it is not accompanied
with the usual French Attestat or Imperial Order, so
the Ottoman Government on account of the Prat and
yet having expressed its double objection of Prat and
and therefore I was advised to procure from this govern-
ment my acquiescence. Having perused very soon and
mind that the Legation will disregard the said Prat,
I decided to proceed to the Prat and again personally for
the requisite Attestations, for a safe purpose, arrived
on the 25th of August last and on the following day,
having and several Attestations with Attestations Attestations
the Attestations Attestations with Attestations Attestations
the Attestations of the Attestations and now Attestations Attestations
the Attestations of Attestations Attestations, it was arranged that
I should direct to neither the Attestations to be but instead

« Manevra de la
Băicoi » (litografie de
Venrich, Cabinetul
de stampe B.A.R.,
ansamblu și detalii

and determined... it is all but ready to be sent out
 half of the occasion to receive if possible my objections which
 His Highness might interpose against receiving me as
 Counsel. To which the Adjutant said "Please arrange that
 I will go, speak with the Prince, and let you know his
 pleasure." So about an hour the same Adjutant returned, and
 informed me that his Highness had fixed the following day the
 hour 11 o'clock as the hour for an audience, and that
 he the Adjutant, will call and conduct me to the
 Prince. Accordingly shortly before the appointed time
 the Adjutant with the Prince's Equipage appeared at my
 tent and put me to the place of audience. I found
 His Highness seated in a magnificent state chair, and at
 my appearance he rose from his seat, and with great grace
 and politeness cordially bade me welcome, and after some short
 notice, he addressed me in the French language as follows:
 "I am very much pleased with your visit, as it affords
 me personally for the first time the opportunity to express
 to you the higher regard which I entertain towards the
 "friendship of your Country, your Government, and
 "the American people in general, it was my intention
 "to express your wish by himself, at my double station
 "immediately after I had taken place, but upon reflecting
 "I judged it best to defer it, until I have received my
 "all the leading Powers of Europe. This has now since been
 "done, with the single exception of looking* where we are"

In the latter in a case, and two more over, the same
 me for St. Louis, and another one for St. Louis.

Facsimilul primelor
 două file ale rapor-
 tului înaintat la 10
 noiembrie 1859 de
 Henry T. Romertze,
 consulul S.U.A. la
 Galați, (după micro-
 filmul pus la dispo-
 ziție, cu amabilitate,
 de Arhivele Statului)

Nouă. Bărnuțiu tălmăcise în 1846 « Declarațiunea unanimă a celor 13 state de-in America Septentrională de-in 4 iulie 1776 în care se arată cauzele desfacerii de către Anglia ». Acum 126 de ani, în 1850, S.U.A. numiseră un viceconsul la Galați în persoana lui Anton Negroponte. În 1857, trimisul extraordinar și ministrul plenipotențiar al S.U.A. la Poartă, Carroll Spence, pe care generalul Magheru îl recomandă lui Alexandru G. Golescu-Arăpila drept « unul dintre streinii care ne poartă cel mai mare interes », vizitează Principatele. Iar Henry T. Romertze, primul consul de carieră al S.U.A. la noi, sosește la Galați în Aprilie 1859. Simpatiile partidului democrat, aflat la putere în S.U.A., pentru mișcările de eliberare națională din Europa, cum și ostilitatea față de Marea Britanie și Austria sînt binecunoscute.

Pe de altă parte, istoria și literatura americană, precum și însemnările de călătorie despre S.U.A. circulau în Principate atît în traduceri franceze (James Fenimore Cooper, Catharina Maria Sedgwick, James Kirke Paulding, Basil Hall, John Tanner, Beaumont de la Bonniere etc.) cît și în versiuni românești (Franklin, Washington Irving, Harriet Beecher Stowe).

În aprecierile lui Cuza despre prosperitatea americană și despre instituțiile S.U.A., încrustate în raportul din 10 noiembrie 1859 al lui Romertze, răsună parcă ecouri ale cursului lui Ghica și ale prelegerilor despre constituțiuni ținute de Bărnuțiu la Academia Mihăileană începînd din 1856. Acestea demonstrează că izvorul propunerii tratatului de amicitie, comerț și navigație îl constituie nu numai asimilarea de către domnitor și echipa lui a culturii, în general, și a unui mare volum de informații variate despre S.U.A., dar și facultatea de a le valorifica într-o sinteză originală din punctul de vedere al intereselor românești.

Prețioase sînt și alte pagini ale raportului din 10 noiembrie. Dar mai grăitoare între toate sînt cele care evidențiază pregnant semnificația înfrăgîirii sub o comandă unică a ostașilor moldoveni și munteni în tabăra de la Florești, și pasajul final în care sînt expuse argumentele consulului în favoarea încheierii tratatului.

Cît privește fragmentele din cel de al doilea raport ele învederează tenacitatea cu care guvernul Moldovei a urmărit înfăptuirea unui acord asupra proiectului, cu calculele ce stăteau la baza inițiativei și finețea și consecvența cu care acțiunea a fost canalizată pe unicul făgaș promițător.

Proiectul de tratat a rămas pînă la urmă în cartoane. Preludiile războiului de secesiune, intensificarea luptei între abolitioniști și sclavagiști, declanșarea campaniei pentru alegerile prezidențiale din 1860 ce avea să-l aducă pe Lincoln la Casa Albă nu lăsau loc pentru examinarea lui. Însă după ani în care inteligența și patriotismul generației Unirii a desfășurat un lanț nesfîrșit de alte inițiative, printre care trimiteria unui observator pe frontul Potomacului și achiziționarea de arme din S.U.A., dorobanțul echipat cu pușca Peabody a cucerit independența mult rîvnită.

Pentru « cea dintîi carte a nației » valoarea celor două mărturii directe, de prima mînă, din care publicăm, în premieră absolută, fragmentele de mai jos, este multiplă. În primul rînd, fiindcă îndreaptă o eroare gravă și fiindcă înlătură cîteva dintre petele albe ce stăruiau pe tabloul mișcărilor Principatelor pe eșichierul anului 1859. În al doilea rînd, pentru că, proiectînd o lumină nouă asupra portretului lui Cuza, ele conferă trăsături suplimentare acestui erou al bătăliilor fără vărsare de sînge, dezvăluind dinamismul militant al personalității sale și capacitatea lui, niciodată dezarmată, de a mînuir resursele culturii și rațiunii în aprigul dialog cu puterile europene în scopul de a cîștiga pentru țara noastră un loc în geografia globului. Și, în sfîrșit, fiindcă ele recunosc României o prioritate cu care se poate mîndri în domeniul politicii de lărgire a relațiilor internaționale.

IOAN COMȘA

ALEXANDRU IOAN CUZA ȘI INDEPENDENȚA

revelații americane

RAPORTUL DIN (OCT. 29) NOIEMBRIE 10. 1859 ÎNAINȚAT DE LA
IAȘI, DE HENRY T. ROMERTZE, CONSUL AL S.U.A. LA GALAȚI,
SECRETARULUI DE STAT LEWIS CASS, LA WASHINGTON

(note și extrase)

HTR raportează că a sosit la Iași în 28 august 1859 (16 aug. st. v.):
a doua zi a fost primit de primul ministru (Em.C.) Epureanu, de
ministru de interne (Lascăr) Cățargi și de ministru de externe ad-in-
terim (Panait) Donici.

18/30 aug.

20 aug./
1 sept.

22 aug./
3 sept.

„Am convenit să adresez o cerere scrisă celui din urmă numit
și să mă prezint principelui Alexandru I, care, în acel moment se
afla în tabăra militară de la Florești. În consecință am prezentat pe
loc cererea împreună cu scrisoarea de acreditare și cu beratul, și
chiar a doua zi am primit un răspuns, a cărui copie însemnată « A »
o anexez prezentel; acceptînd careta oferită, am părăsit Iașii escortat
de un ostaș care era purtătorul unor misive. După douăzeci și opt
de ore de călătorie neîntreruptă, am ajuns la Focșani, un oraș situat
chiar la granița celor două Principate. Acolo, guvernatorul valah,
care fusese înștiințat telegrafic de venirea mea, m-a întâmpinat și
m-a condus la locuința sa unde am înnoptat. A doua zi dimineața,
m-am urcat în careta la care erau înhamăți opt cai, și mi-am urmat
drumul spre tabără, unde am ajuns după miezul nopții; acolo nefiind
nici han, nici hotel am fost nevoit să cer să fiu anunțat secretarului
Prințului care a venit îndată și mi-a pus la dispoziție un splendid
cort în tabără. Dimineața, s-a prezentat la mine primul aghiotant
al Înălțimii sale și mi-a făcut cunoscut că Principele a citit comuni-
cările în legătură cu vizita mea și dorește să știe dacă nu înțeleg
să cer o audiență, la care am răspuns că nu îndrăznesc să solicit să
fiu primit dar, dacă Înălțimea Sa ar binevoi să-mi acorde o între-
vedere mă voi simți onorat să profit de acest prilej spre a lua cunoș-
tință, de se poate, de orice obiecții pe care Înălțimea Sa le-ar putea
avea împotriva recunoașterii mele în calitate de consul.

Aghiotantul mi-a spus: « Cred că pot lămuri această chestiune.
Mă duc să raportez Principelui și am să vă dau de știre ce a
hotărît ». După aproximativ un ceas, aghiotantul s-a înapoiat și mi-a
dat de veste că Înălțimea Sa mi-a fixat audiența pentru a doua zi

23 aug./
4 sept.

la orele unsprezece înainte de amiază și că un aghiotant va veni să mă conducă.

Puțin înainte de ora stabilită, aghiotantul s-a prezentat la cortul meu cu echipajul Principelui, și împreună ne-am îndreptat spre locul unde avea să aibe loc audiența. Înălțimea Sa, care purta uniformă, s-a ridicat și, cu capul descoperit, mi-a strâns mîna și după cîteva cuvinte de bun venit, mi s-a adresat în limba franceză precum urmează: « Sînt cît se poate de bucuros să primesc vizita Dvs., care-mi oferă pentru prima oară prilejul de a exprima personal înalta prețuire ce nutresc pentru instituțiile și pentru guvernul țării Dvs. și îndeobște pentru poporul american. Am avut intenția să-l încunosețiez pe onoratul Dvs. președinte de îndoita mea alegere imediat după ce s-a produs, dar reflectînd am găsit că e mai potrivit să ațin înștiințarea pînă în momentul cînd voi fi fost recunoscut de toate marile puteri europene. Cu singura excepție a Turciei al cărei acord nădăjduiesc să-l primesc în următoarele două săptămîni, am obținut această recunoaștere. Ați sosit într-un moment cînd nimic nu mă mai împiedică să notific președintelui Dvs. alegerea mea și sînt încredințat că îmi va acorda recunoașterea atît mie cît și guvernului meu, care sînt decis să fie un guvern liberal, constituțional, adecvat situației și prosperității poporului din aceste Principate Unite. Cît privește cererea Dvs. de a primi cuvenitul *exequatur* am fost surprins să constat că scrisoarea de acreditare în loc să-mi fie adresată mie a fost adresată Sultanului. Totuși, observația Dvs. că documentele au fost emise și date anterior alegerii mele va determina linia ce-mi propun să urmez, cu atît mai mult pentru că doresc din toată inima să întrein raporturi prietenești cu guvernul Dvs. și relații comerciale cu poporul american ale cărui întreprinderi în Principate, reglementate printr-un tratat de comerț între guvernul american și guvernul meu, voi căuta să le promovez prin toate mijloacele ce-mi stau la îndemînă. Pentru aceste motive, înțeleg să trec cu vederea deficiențele scrisorii Dvs. de acreditare și dau ordin să fiți recunoscut în calitate de consul al SUA în Principate, cu condiția ca să întreprindeți demersurile necesare pentru ca un asemenea tratat să fie acceptat și ratificat de guvernul Dvs. »

Plăcut surprins de aceste aprecieri atît de măgulitoare la adresa țării noastre, am răspuns mulțumind înălțimii Sale pentru bunele păreri și sentimente față de instituțiile noastre și l-am asigurat că guvernul meu va fi încîntat cînd va afla de ele, că simpatiile poporului american sînt totdeauna alături de națiunile asuprite, că poporul nostru se bucură ori de cîte ori este informat de înscăunarea unui guvern liberal, preferînd să întreină relații comerciale cu un popor care se bucură de o cîrmuire dreaptă decît cu unul aflat sub despotism. Cînd, referindu-mă la tratatul comercial, am atras atenția că nu sînt autorizat să-l discut, Principele m-a întrerupt zicînd: « N-ați putea însă formula bazele unui asemenea tratat care să fie aprobat de guvernul meu și apoi să fie trimis la Washington? ». . . Acest lucru, am replicat, nu sînt îndrituit să-l fac, singurul serviciu ce sînt

¹⁾ Sultanul a și trimis între timp Principelui două firmane de investitură, unul pentru Moldova, altul pentru Valahia (nota HTR).

gata să-l ofer constă în a comunica guvernului meu dorințele Înălțimii Sale și, dacă guvernul Principatelor va întocmi un proiect de tratat îl voi înainta la Washington, la care Principele a achiesat: «Așa să facem.» După aceea mi-a împărtășit planurile sale în privința căilor ferate, cursurilor de apă și canalelor navigabile, mi-a vorbit despre cantitățile de produse ce îau a fi transportate, despre bogatele zăcămintele ce posedă țara, precum și despre nenumărate alte subiecte cu caracter privat; la sfârșitul conversației, Principele invitându-mă la dejun, am primit, după care m-am întors la cortul meu cu echipajul Principelui și însoțit de aghiotantul său.

Două ceasuri mai târziu, același aghiotant a venit și m-a condus la prînzul care a avut loc într-o baracă ridicată în mijlocul corturilor care formau tabăra. În fața acesteia, l-am zărit pe Principe stînd într-un jilț, înconjurat de numeroși ofițeri. La venirea mea s-a ridicat, m-a luat de mîină și m-a prezentat generalului comandant, apoi, după ce am conversat citva timp, am intrat în sală. Principele s-a așezat în capul mesei și m-a poftit, foarte politicos, să iau loc în dreapta sa. Generalul s-a așezat în stînga Principelui. După încheierea dejunului, am ieșit afară unde s-au servit, la discreție, cafele și o mare varietate de dulciuri obișnuite în această parte a lumii; două excelente fanfare militare, care cîntau alternativ, ne-au desfătat auzul cu muzică dintre cele mai *recherché*. Mi s-a spus că de obicei nu cîntă decît o singură fanfară și că în mod special, în cinstea mea, fuseseră aduse două. Am stat, firește, tot timpul, în preajma Principelui întreținîndu-mă cu El despre fel de fel de lucruri, Înălțimea Sa descosîndu-mă cu deosebită stăruință despre America și despre chipul în care funcționează instituțiile noastre etc. etc. Am băgat de seamă foarte curînd că citise mult despre țara noastră și că parte din informațiile ce avea proveneau de la scriitori ostili instituțiilor noastre. l-am atras luarea aminte asupra acestui fapt, semnalîndu-i o sumedenie de afirmații absurde cuprinse în relațiile lor, la care Principele mi-a spus că și-a dat seama că «numai prea puțini dintre numeroșii călători care vizitează America prezintă o imagine veridică a acestei mari și frumoase țări, a cărei constituție este privită de europeni ca o himeră dar care de-a lungul a optzeci de ani a făcut lumii întregi dovada că ea nu-i un vis ci un fapt real, cel mai de seamă din istoria lumii».

Se făcuse întineric de-a binelea cînd Înălțimea Sa m-a întrebat cît intenționez să stau în tabără, poftindu-mă, amabil, să rămîn atîta timp cît îmi va face plăcere. l-am mulțumit adăugînd că am de gînd să plec, dacă se poate, a doua zi dimineața. «În acest caz, mi-a spus Principele, am să-i scriu acuma o scrisoare lui Epureanu pe care am să vă rog să i-o înmînați personal. Aghiotantul meu are să vi-o aducă și are să facă pregătirile necesare pentru călătorla Dvs». Mi-a urat *bon voyage* și mi-a făgăduit să mă revadă cînd se va întoarce la Iași. După care m-am retras.

În aceeași seară, la ceasurile nouă, aghiotantul s-a prezentat la cortul meu înmîinîndu-mi, deschisă, scrisoarea Principelui, și m-a întrebat la ce oră doresc să plec. l-am răspuns c-aș vrea să pornesc la șase dimineața. Atunci și-a luat la revedere de la mine, lăsîndu-mă să mă odihnesc. Dimineața, exact la ora stabilită, la caretă erau

înghămați opt cai și mă aștepta un camerist al Principelui care primise poruncă din partea Înălțimii Sale să mă însoțească pînă la Iași, întrucît jandarmul cu care venisem nu avea priceperea trebuincioasă ca să-mi înlesnească și să-mi facă plăcută călătoria; neavînd timp de pierdut, m-am urcat în caretă, servitorul a sărit pe capră, iar vizitii, care erau trei, au încălecat, pocnind din bice, așa cum numai ei știu să pocnească, făcînd un zgomot de-ai fi zis că se trage cu pușca, și iată așa am părăsit tabăra de la Florești. E locul să spun că aici sînt adunați laolaltă, pentru înțîia oară după trecere de patru veacuri 30.000 de ostași aparținînd unor arme diferite, infanteriști, cavaleriști, aceștia din urmă precumpănind; o armată alcătuită din moldoveni și valahi, cum li se spune, dar avînd de fapt cu toții aceeași obîrșie, căci se trag din aceeași tulpină romană, care vorbesc aceeași limbă și împărtășesc aceeași credință, cu Principele neconținut alături de ei, trăind aceeași viață ostășească, fiind el însuși un soldat desăvîrșit care s-a ridicat pînă la gradul de colonel și prin excelență calificat să transmită experiența sa personală ofițerilor și trupelor sale...“

HTR relatează mai departe că la 1/13 septembrie a primit exequaturul din partea guvernului Moldovei (anexa « B »), iar la 1/13 octombrie din partea guvernului Valahiei (anexa « C »).

Evocă problema jurisdicției consulare.

Face o expunere asupra situației politice interne (puțină istorie socială — boieri, țărani, iobăgie, agricultură etc. — puțină istorie politică recentă — despre manevrele și calculele opoziției conservatoare antiunioniste — etc.).

Paragraful final este deosebit de semnificativ:

„Principele nu dorește să fie legat de tratatele încheiate de Turcia cu diferite țări, urmărind să negocieze tratate *de novo*... Cu noi, Principele intenționează să încheie un tratat formal și este dispus să ne acorde cele mai generoase avantaje, în vreme ce, în privința celorlalte puteri, țelul principal al noilor tratate pe care le are în vedere este să le răpească consulilor puterile extraordinare ce exercită în aceste Principate, de parc-ar funcționa la Tunis, și nu într-o țară creștină, cîrmuită de un prinț creștin. Sînt de părere că ar trebui să profităm de conjunctură și să dobîndim toate aceste avantaje semnînd de îndată un tratat de comerț și navigație cu Principele. În ce privește dreptul său de a încheia tratate, nu încapă nici o îndolală, căci, pe lîngă faptul că acest drept îl este recunoscut de Convenția de la Paris, Austria și Rusia au și făcut uz de el semnînd cu acest guvern tratate relativ la telegrafie... Întrucît guvernul american nu a participat la Congresul de la Paris, s-ar cădea să avem mai vîrtoas acest drept, adică dreptul de a încheia în mod independent tratate cu orice țară dorim“.

RAPORTUL DIN (18) 30 DECEMBRIE 1859, ÎNAINȚAT DE LA IAȘI,
DE HTR, SECRETARULUI DE STAT LEWIS CASS, LA WASHINGTON

(note și extrase)

HTR înaintează date rezumative despre mesajul adresat de Cuza Adunării Elective la 6 decembrie 1859; raportează că întreține relații excelente cu membrii guvernului, dar că aceste relații sînt rău privite de colegii săi de la celelalte consulate; descrie casa Mavrocordat în care s-a instalat.

„Rog să fiu informat ce atitudine să adopt față de guvernul Principelui în privința dorinței de a încheia un tratat de comerț și navigație cu America, întrucît zilnic mi se pun întrebări la care nu pot da răspuns. Domnul Balș, noul ministru al afacerilor străine, mi-a prezentat proiectul unui asemenea tratat cu rugămintea de a-l examina și de a-i comunica dacă găsesc vreo prevedere cu care nu aș fi de acord sau dacă am ceva de adăugat; am refuzat să fac acest lucru pe motiv că nu sînt împuternicit și i-am spus că ministrul SUA la Constantinopol este mai autorizat să discute tratate în numele guvernului nostru; domnul Balș mi-a răspuns că Principele nu voiește să încheie un tratat prin mijlocirea Legației americane de la Constantinopol: ministrul de acolo, fiind acreditat pe lângă Sultan, nu poate avea jurisdicție asupra Principatelor, în plus și pentru motivul că ar putea să fie ostil politicii urmate de Principe. . .”

**DIN INIMA FIERBINTE A ACTUALITĂȚII
S P A N I A R E G Ă S I T Ă**

După cei patruzeci de ani de hibernare sub dictatura franchistă, Spania încearcă să regăsească drumul unei vieți politice demne. Dificultățile sînt mari și numeroase, ca urmare inevitabilă a unei lungi perioade de autoritarism personal, care a mutilat virtuțile civice, fără a reuși totuși să atrofieze conștiința democrației.

După înfruntarea violentă a războiului civil, cele « două Spanii » despre care vorbea Antonio Machado au continuat și continuă o luptă surdă, în care învingătorii au avut și în mare parte mai au la dispoziție un impunător edificiu instituțional conceput pentru represiune. Apoșteții faraonismului politic încearcă și astăzi, după moartea dictatorului, să evalueze regimul franchist exclusiv după « monumente », după date statistice, fără să țină seama de prețul politic și moral plătit de popor pentru unele succese economice înregistrate îndeosebi în ultimul deceniu și în general pentru « binefacerile » materiale ale unei păci înșelătoare, care nu se întemeiază pe justiție, ci pe represiune. Congelind problemele, fără să le poată rezolva, regimul franchist a produs, ca orice dictatură, o apolitizare somnolentă și în același timp o hiperpolitizare neputincioasă, remanare și exasperare.

Lipsit de orice temelie legală, a lăsat în urma sa vidul și confuzia, ca orice dictatură care seamănă vînt și obligă generația următoare să culeagă furtună.

[illegible]

ziare și reviste de stînga au fost suspendate (*Nuevo Diario, Triunfo*), s-au produs arestări, sechestrări de persoane și amenințări cu moartea (de exemplu, José Antonio Martínez Soler, directorul ziarului *Doblón*). Dar deprimantele întîrzieri în promovarea unei democrații autentice, perpetuarea măsurilor represive și strategia reformelor lente și de sus a eșuat. Spania nu mai poate fi o societate a tăcerii. Poporul nu mai poate fi exclus de la viața politică. A devenit limpede faptul că democratizarea se poate realiza numai printr-o amplă participare populară, de la care să nu fie exclus Partidul Comunist. Forțele de opoziție, grupate în *Junta Democrática* și *Platforma de convergență Democrática*, au ajuns în luna martie la un acord și au decis să formeze un organism unitar al tuturor forțelor de opoziție. După cum declara reprezentantul Partidului Comunist în Junta Democrática, scriitorul Armando López Salinas¹, (revista *Cambio* 16, nr. 225), «rolul acestui front unit este să realizeze deschiderea necesară pentru un proces constituțional și un guvern de amplă coaliție, fără discriminări, care să garanteze tuturor forțelor politice și sociale ale țării trecerea pașnică la democrație. Deschiderea este astăzi o necesitate națională pentru a garanta democrația».

În condițiile perpetuării instituțiilor moștenite de la dictatură, opoziția nu se poate aștepta la o democratizare reală din partea unui guvern al reformelor dăruite. Pe de altă parte, guvernul nu poate guverna slujindu-se de «instituții fantomă». «Instituțiile — scrie Cela, care, alături de alți numeroși scriitori și intelectuali de prestigiu, a ieșit în *agora* și participă la trezirea conștiinței civice și la procesul de democratizare a vieții politice — pentru a fi eficiente, trebuie să se sprijine pe dreptul natural. E o mare greșală politică, și în politică greșelile se plătesc scump. Să crezi că se pot da legi în gol și nu cu picioarele sprijinite pe pămîntul țării, ținînd seama de cei care asudă muncindu-l. Să nu ne prăbușim și noi cu trecutul, cum ne-a avertizat Goethe, vrînd să trăim din trecut. Nostalgia trecutului sau, altfel spus, invocarea precedentelor ar putea fi o atitudine potrivită pentru navigația pe apele dreptului administrativ, dar eșuează cînd avem de a face cu evenimentele politice, fiindcă trecutul politic se oxidează rapid.»

Constatarea că instituțiile franchiste constituie principalul obstacol în calea democratizării este împărtășită și de unii oameni politici din afara forțelor de opoziție, ca de exemplu José María de Areilza, cel dintîi ministru al afacerilor externe în guvernul monarhiei: «Instituțiile lui Franco au fost concepute pentru ca Franco să poată fi șef al statului cu autoritate deplină, fără concursul activ al mecanismelor constituționale. Toate instituțiile existau numai pe hîrtie, n-au funcționat niciodată în realitate: Nici Mișcarea Națională, nici Parlamentul (*Las Cortes*) nici Consiliul Național, nici Consiliul de Coroană». Amenințările dreptei franchiste sînt apreciate de Areilza drept «sprietori (*esperpentos*) în genul celor create de Valle Inclán sau García Márquez». (*Cambio* 16, nr. 247). Singura soluție acceptabilă preconizată de opoziție o constituie alegerile. Urnele sînt cea mai bună armă contra spectrelor. Încercarea guvernului de a organiza un referendum în loc de alegeri libere a fost respinsă unanim de forțele de stînga. În condițiile perpetuării structurilor anacronice ale franchismului, referendumul promis nu ar putea fi decît o reeditare a farselor de referendum din 1947 și 1966. În fața unor texte redactate de o comisie secretă, discutate de un Parlament nereprezentativ, fără garanții democratice depline, nu se poate aștepta ca această consultare populară să răspundă unor exigențe elementare, cum ar fi: libertatea dezbaterilor publice, folosirea liberă a mijloacelor de informare de către toate partidele politice (încă nerecunoscute!) și neutralitatea

¹ Unul din romanele sale, *Año tras año* (*An după an*), a apărut și în limba română în traducerea lui Fănuș Neagu.



garantată a operațiilor de organizare a alegerilor. De altfel, sub aspect juridic, referendumul nu are sens decât ca o fază finală a unui proces constituțional sau legislativ, ca o viziune pe care poporul o dă reprezentanților săi legali. De aceea forțele de opoziție au calificat proiectul de referendum drept o manevră antidemocratică, și au apreciat că legea asociațiilor politice, aprobată de Parlament, este o încercare de a dezbină forțele de stînga. În momentul cînd monarhia și-a dat seama că riscă să fie identificată cu antidemocratismul și că poporul ar putea căuta o alternativă republicană, s-a decis să înceapă consultările cu forțele de opoziție. Condițiile participării acestor forțe la viața politică n-au putut fi încă stabilite, din lipsa unor garanții elementare. Istoricul marxist Manuel Tuñón de Lara, profesor de istoria Spaniei la Universitatea din Pau, Franța, autor al unor importante lucrări de istorie și istorie literară, caracterizează momentul actual drept un moment de expectativă: « Cred că schimbarea cea mai importantă care poate fi observată în ultimele luni nu e instituțională — încă nu a avut loc o asemenea schimbare — ci de mentalitate: poporul spaniol s-a trezit la o viață politică conștientă ».

Una din cuceririle importante realizate în cadrul procesului de democratizare este « smulgerea » unei amnistii parțiale, care a permis întoarcerea în țară, după un exil lung și nedrept, a numeroși luptători republicani și intelectuali de mare valoare. Amnistia nu este totală, și termenii în care a fost acordată nu pot satisface exigențele îndreptățite ale multor exilați de a se întoarce cu fruntea sus și cu drepturi cetățenești depline. Discriminările și jumătățile de măsură în acordarea amnistiei constituie o acuzare permanentă pentru cei ce continuă să frîneze procesul democratic.

Războiul civil s-a soldat cu un exod masiv de valori spirituale, o întrerupere brutală a continuității culturale. Pentru țările în care s-au stabilit, activitatea intelectualilor republicani a constituit un aport de mare preț, dar pentru Spania pierderile au fost imense. La aceste pierderi se adaugă faptul că, în primii ani de dictatură, cei rămași în Spania s-au simțit la fel de surghiuniți, trăind într-o atmosferă neospitalieră.

În martie a sosit la Madrid o amplă delegație de exilați republicani, pentru a urmări evoluția situației politice și a studia condițiile întoarcerii. Șeful acestei delegații, cunoscutul ziarist republican Alberto Fernández, a declarat că întoarcerea este în primul rînd o chestiune de onoare: « Nu ne putem întoarce oricum. Nu putem accepta o amnistie trunchiată, sinuoasă, fără contur precis. Dorim, asemeni spaniolilor din interior, ca amnistia să facă din noi cetățeni responsabili, pentru a putea interveni în uriașa sarcină de reconstrucție civică și instituțională, în aceleași condiții cu ceilalți, cu toate drepturile care ne-au fost refuzate începînd din 1939 și recuperînd tot ce ne-a fost răpit prin violență. Nu ne putem întoarce ca « rai spanioli », cum am fost calificați timp de patruzeci de ani ».

Dintre personalitățile culturale de primă mărime care s-au întors în Spania în ultimele luni se detașează eselistul octogenar Salvador de Madariaga și istoricul septuagenar Claudio Sánchez Albornoz. În cinstea lor au fost organizate primiri omagiale, și declarațiile făcute cu acest prilej au avut un larg ecou în întreaga țară. Salvador de Madariaga și-a început discursul de recepție la Academie, la patruzeci de ani după ce a fost ales, cu celebrele cuvinte « Așa cum spuneam ieri », la fel ca marele umanist din secolul de aur Fray Luis de León, după cei șapte ani de închisoare inchizitorială, sugerînd astfel încheierea unei perioade sumbre de tăcere forțată. Istoricul Sánchez Albornoz a făcut un apel călduros la reconciliere și pace, la ștergarea urmelor războiului civil, pentru a asigura conviețuirea într-o societate liberă și democratică.

Asupra necesității de a schimba mentalitatea intransigentă care a perpetuat surd conflictele războiului civil în cele patru decenii de dictatură, au insistat, în declarațiile

lor, și alți intelectuali spanioli întorși de curind din exil. Scriitorul Jorge Semprún, autor al romanului *Le long voyage* și scenarist al filmelor *Z* și *Stare de urgență*, regizate de Costa Gavras, și-a exprimat intenția de a se stabili în Spania, încercând astfel să fie un scriitor de limbă franceză. Lucrează la un roman, scris în spaniolă și intitulat *Autobiografia lui Federico Sánchez*, despre perioada celor zece ani de activitate politică ilegală desfășurată în Spania sub dictatura franchistă înainte de exil. Federico Sánchez a fost numele său conspirativ. « Condiția *sine qua non* a progresului pe drumul democratizării — a declarat Semprún (*Cambio* 16, nr. 224) — este depășirea refuzului de a legaliza Partidul Comunist. Singurul război civil astăzi posibil este lupta electorală. Prin anatimizarea adversarilor și excluderea unor importante forțe de opoziție, nu se poate construi o adevărată democrație ».

După treizeci și șapte de ani de exil, în septembrie a venit pentru o săptămână la Madrid Wenceslao Roces, membru al Comitetului Central al Partidului Comunist, actualmente profesor de istorie și filozofie în Mexic, țara în care în 1939 s-au refugiat peste 30.000 de republicani spanioli. În interviul acordat revistei *Cambio* 16 (nr. 251), Roces și-a amintit un episod din timpul războiului civil, când, în calitate de subsecretar la Ministerul Învățământului și Culturii, a participat la salvarea tablourilor de la Muzeul Prado de bombardamentele fasciste, împreună cu directorul de atunci al muzeului, Pablo Picasso. În acele clipe s-a născut ideea unui tablou care să constituie un act de acuzare împotriva bombardării localității Guernica. « În momentul de față — a declarat Roces — are prioritate lupta pentru democrație, care nu va veni ca un dar al zeilor. Trebuie amintit aici exemplul ziariștilor, care au știut să iasă din captivitate fără să accepte autorizația oficialităților. »

Întors de mai mulți ani în Spania, după un lung exil în America latină, poetul și eseistul José Bergamín, din generația lui Lorca și Alberti, a purtat în ultimele luni o campanie răsunătoare în favoarea unei amnistii complete, înțelegând ca « revizuire și responsabilitate », nu ca « uitare măriminoasă și grațiere ». « Amnistie ! Amnistie ! — iată strigătul pe care-l auzim din toate părțile, scrie el în articolul *Deținuții privilegiați* din revista *Sábado gráfico*, nr. 971. S-ar spune că e un strigăt unanim al națiunii, un fel de plebiscit care condiționează încrederea populară în regimul instaurat în numele monarhiei. Dar acest strigăt, acest glas care cere amnistie este oare o cerere de uitare și de iertare ? De amnezia a unor presupuse delcte politice ? Mi se pare că nu. Mi se pare că este, în mod paradoxal, deși folosește cuvântul amnistie, tocmai contrariul : nici uitare, nici iertare, ci o bună memorie și prin urmare dreptate pentru cei care au fost închiși pe nedrept, pentru așa numiții deținuți politici, al căror închipuit delict nu este în realitate delict, ci este o denumire arbitrară, favorizată de împrejurări speciale. Amnistie înseamnă, aici și acum, pur și simplu dreptate, repet, și prin urmare, revizuire de procese fără pricină și pricini fără proces, procese fără respectarea formalităților elementare, împotriva drepturilor omului și uneori atât de falsificate și mincinoase încât devin adevărate delcte, situndu-se astfel în afara legii, pentru că știm cu toții cum pot fi siliți să vorbească ori să tacă presupușii delcvenți. Așadar, amnistie înseamnă revizuire justă și justițiară, de fapt și de drept. Amnistie înseamnă revizuirea proceselor fără pricină în urma cărora au fost condamnați mil și mil de spanioli ca delcvenți politici (delcvență prefabricată ca un focos al unei arme de exterminare). Condamnați la închisoare, cu pedepse mai mari sau mai mici, după caz, și chiar la pedeapsa cu moartea, și cu aceste pedepse au fost executate, provocând un scandal public internațional, pe care nu trebuie să-l uităm. Amnistia nu înseamnă uitare, ci memorie, amintire veșnic vie ».

Printre exilații periculoși, cărora nu li se permite să se întoarcă în țară, se numără și scriitorul de renume internațional Fernando Arrabal, autor a peste nouăzeci de

piese de teatru scrise în limba franceză, expulzat din Spania în urmă cu două decenii. În scrisoarea trimisă în luna mai la redacția revistei *Cambio* 16 (nr. 233), pe lângă tristețea profundă a deznădăcinării prin exil a creatorului care a pierdut contactul viu cu limba maternă, se simte demnitatea celui care nu s-a făcut vinovat de altă « crimă » decât demascarea suprimării libertății de creație în timpul dictaturii franchiste: « Pe lista neagră cu cei șase indezirabili mă număr și eu. Ceilalți cinci sînt: Carrillo, Pasionaria, Alberti, El Campesino și Lister. Mi s-a spus că în Spania se vorbește de amnistie și unii se întreabă dacă amnistia va rezolva și cazul meu. Personal, nu văd de ce delictе și crime aș putea fi amnistiat. Nu sînt decît un scriitor spaniol despre care Beckett a scris: « În orice țară s-ar reprezenta piesele lui, și se reprezintă peste tot, acolo este Spania ». Dar cum opera mea nu poate fi scrisă în Spania, singurul lucru pe care l-ar putea face un om ca mine este să amnistiez dferitele guverne care m-au împiedicat să mă exprim în limba maternă și să fiu auzit de poporul meu. Fiindcă nu știu ce-i ranchiuna, ținînd seama de idealul de pace și armonie între toți spaniolii, declar că nu voi cere să mi se dea satisfacție pentru delictul comis contra scriitorilor ca mine. De aceea, în calitate de scriitor independent, acord amnistie tuturor celor care mi-au pus căluș. Ce-aș putea face eu în Spania? Desigur că nici spaniolii nu m-ar înțelege, nici eu nu i-aș înțelege pe ei. Cînd am plecat din Madrid se folosea un limbaj (felul meu de a vorbi) care mai mult ca sigur că nu mai are de loc de a face cu realitatea actuală. Spania a putut, bineînțeles, să trăiască fără piesele și filmele mele, iar cît despre mine m-am obișnuit să am spectatori bengalezi sau cehi, dar nu spanioli « din Spania ». Țara mea s-a obișnuit cu tăcerea mea forțată și cu calomniile de rigoare în asemenea cazuri. În actuala ambianță spaniolă, atît de bogată din punct de vedere politic, nu reușesc să-mi găsesc locul, nu văd cui și cum ar trebui să mă adresez. Bineînțeles, ca scriitor, sînt gata oricînd să demasc crima, abuzurile, lipsa de libertate, privilegiile, inegalitățile sociale și injustiția. Dar eu nu reprezint nimic în Spania, și spun aceasta fără falsă modestie, după douăzeci de ani de exil și de tăcere. Îmi rămîne totuși o mică satisfacție: aceea că am primit de-a lungul vieții mele de scriitor singura recompensă pe care i-o poate acorda scriitorului, fără să-l minjească de noroi, dictatorul: cenzura sau insultele. »

ANDREI IONESCU

INTERFERENȚE

În « Cahiers roumains d'études littéraires »: Etiemble despre haiku

Primul număr din acest an al cunoscutei și apreciatei reviste « Cahiers roumains d'études littéraires » (Editions Univers București), dedicat comparatismului și actualității, alături, nu printr-o coincidență, câteva studii despre dominantele iluminismului și studiul « Despre traducerea haiku-ului » semnat de Etiemble. Am spune: contextul cel mai adecvat pentru o prezență Etiemble, chiar dacă ne-am reaminti numai « declarația-antidot » dintr-un volum recent apărut (« Mes contre-poisons »): « cred că e mai sănătos să-l recitim pe Montaigne și pe Montesquieu, decât pe MacLuhan (sic!) sau Lorenz (...), că Voltaire, doar cel din Dictionnaire philosophique, e mai filosof decât toți sub-heideggerienii noștri (...) În aceste timpuri de obscurantism triumfător și triumfalist, să se facă Luminii! » E de descifrat în această poziție de umanist « à tout prix », dispus să moară cu zîmbetul pe buze pentru apărarea valorilor umaniste tradiționale, în acest Etiemble — cercetător riguros al « mitului Rimbaud », al lui Confucius și al gândirii filosofice orientale, dar și al noului limbaj « franglais » — căruia îi stabilește, cu aceeași minuție, gramatica și sintaxa (pregătind pentru viitor și un dicționar), trebuie descifrată, repet, o jovialitate caustică, amestec de ironie și bunăvoință, o formă a rigorii împinse pînă la limita ultimă. Un fel de John Beavis — lipsit însă de placiditate — condamnînd intruziunile rebarbative ale englezei, dar el însuși vorbitor al franglezei — dovadă, chiar în acest studiu despre haiku, prezența verbului « concocter » (<to concoct) și a unor expresii (« tout le trafalgar ») inserate cu voită prețiozitate. Orice text semnat de Etiemble arată, în aceeași măsură, profitul rigorii față de erudiția sufocantă, puterea conciziei de a capta esențialul. Prin analiza comparativă a traducerilor unui haiku, Etiemble spune, cred (și el însuși face totul ca să-ți insuflă această credință), mai mult decât R.H. Blyth în cele șase volume dedicate acestei probleme. Vom încerca, de aceea, pe marginea excelentului text din « Cahiers roumains », să-l urmărim criteriile nu la modul descriptiv, ci analizînd la rîndul nostru o singură traducere românească a aceluiași haiku, în lipsa unui număr mai mare de versiuni.

Originalul aparține haikinului exemplar, Bashō (1644—1694) și, convertind verticalitatea ideogramatică a haiku-ului la orizontalitatea noastră tipografică, textul ar arăta astfel: Furu ike ya kawazu tobi komu mizu no oto. Traducerea pe care o avem în vedere aparține poetului Aurel Rău și e publicată în volumul « În inima lui Yamato », Editura Albatros 1973, p. 109:

AMURG

De-adînci veghi, lazul.

O broască se-aruncă-n el:

Ce trosnitură!

Sînt admise, în principiu, 3 trăsături pertinente ale haiku-ului: 1) decupajul deja cunoscut al silabelor în trei secvențe (și nu versuri — atrage atenția Etiemble, haiku-ul fiind un monostih vertical): 5+7+5; 2) cuvîntul-cezură (kireji): ya haiku-ul fiind un monostih vertical); 3) cuvîntul-anotimp care desparte versul în două sintagme nominale: 1(5)/2,3(7+5); 3) cuvîntul-anotimp (kigo), aici kawazu, broască, anume: cuvîntul care evocă, pentru japonezi, primăvara. Pe parcurs, Etiemble folosește alte câteva criterii impuse în speță de haiku-ul

În Bashô : a) *Furu* (adjectiv denotînd « vechi, bătrîn » și conotînd ideea de « moarte ») și *oto* (substantiv denotînd « zgomot, sunet » și conotînd ideea de « viață ») încep și sfîrșesc în mod premeditat acest haiku. Bashô îndepărtînd, atît cît permit cele 17 silabe, ideea de moarte de aceea de viață; b) șocul juxtapunerii *kireji/kigo*, adică prezența obligatorie a cuvîntului « broască » imediat după cezură vine să întărească opoziția moarte-viață; c) forma verbală « *tobikomu* » are aici valoare nominală și determinantă, urmînd a se evita, în traducere, modurile verbale personale.

Prima observație pe care ar face-o Etiemble s-ar referi la titlu. Parțial coerent, ca sugestie, cu atmosfera haiku-ului, « *Amurg* » este o concesie făcută tipului de poezie indo-europeană, inexistent în original, ca și trisegmentarea orizontală a textului. Etiemble va aprecia, apoi, fidelitatea silabismului (5+7+5) obținută cu prețul includerii a două cezuri—consemnate grafic prin punct și punct și virgulă—modalități obișnuite—împreună cu tiretul de transpunere a unei *kireji*. De fapt, ar observa el în continuare, inevitabilul preț plătit silabismului este mai scump. Echivalențele pentru *furu* și *oto* (« de-adînci veghi » și « ce trosnitură ») instituie, e-adevărat, o opoziție, dar între « liniște, reverie, contemplație » și « acțiune, vitalitate, viață ». O reușită a transpunerii opoziției, reamintește Etiemble, este soluția oferită de traducerea lui Henderson : « *Old pond — and a frog-jump-in/Water-sound* » la care Etiemble însuși propune nominalizarea în « *jump-in's* ». Sesizarea opoziției conținute în haiku își găsește, așadar, imperfect concretizarea. « De-adînci veghi », doar prin rezonanța blagiană conjugată cu priveghiul folcloric, trimite spre ideea de « cîntec spre moarte ». Dar « Ce trosnitură ! » — ar obiecta Etiemble — este onomatopeic, ca și atîtea alte soluții întîlnite în traduceri deja analizate : « *waterish splash-splosh* », « *splash !* » « un ploc dans l'eau ! », « un léger clapotis », « *Chapaleteo* » — pe cîtă vreme Bashô mizează pe discreție și simplitate, ba chiar pe o anume doză de prozaism. În privința aceleiași opoziții, o inversare a retoricii originalului oferă Georges Bonneau, care juxtapune termenii voit îndepărtați în original : « *Sur l'étang mort / un bruit de grenouille / Qui plonge* ». Evitarea traducerii lui « *tobikomu* » printr-un mod personal (« se-aruncă-n el ») se poate face, cred, cu destul succes : « Broasca aruncîndu-se » păstrează intact silabismul și juxtapunerea *kireji/kigo*. Mai complicată ar fi traducerea ultimei secvențe, pentru că româna nu tolerează (ca engleza) sintagme nominale sintetice (*Water-Sound*). Ar fi de ales între « zgomotul apei » (5) sau, forțînd, « apa în zgomot » (5). În prima secvență, « bătrînul iaz » micșorează silabismul, dar rămîne, desigur, o soluție acceptabilă. O problemă dificilă o ridică însă « *ka-wazu* » — termen arhaic în japoneză. Nu atît pentru opțiunea unică în română (broască), dar pentru absența conotației esențiale din japoneză : primăvară. E evident, în acest moment, că e vorba de un alt sistem de valori afective, « *amurgul* » și, în general, textul românesc ca și celelalte traduceri analizate de Etiemble, netrimînd spre « primăvară ». E vorba mai exact, de alte convenții afective.

Lăsînd, însă la o parte deplîngerea limitelor traducerii, Etiemble încheie : « În ce privește sensul textului, cred că el reiese destul de clar din *critica* (s.n.) pe care am făcut-o acestor traduceri. În timp ce, pentru Coudenhove, poemul semnifică ideea că omul, cu toată agitația lui, nu produce decît o înfimă ruptură în pacea eternă a atemporalului (*Japanische Jahresteiten*, Tanka und Haiku, Zürich, 1963, p. 90), Michel Revon, în antologia sa din 1910, socoate că acest vers « evocă admirabil pacea unei minăstiri japoneze, cu bătrînul său lac acoperit de lotuși, liniștea fiind străpunsă numai de plonjonul unei broaște, din cînd în cînd ».

Înțelegem de aici că actul critic nu este numai implicit în actul traducerii. Discursul critic poate explicita o traducere, îi poate da sentimentul împlinirii.

DORU MIELCESCU

Dan Grigorescu: O distincție de prestigiu

Asociația Internațională pentru Istoria Culturii reunită, la mijlocul acestui an, în a XVII-a adunare generală, la Lausanne, în Elveția, a ales ca vicepreședinte al noului său comitet de conducere pe criticul român Dan Grigorescu. Alegerea vine să încununeze, odată mai mult, activitatea criticului, binecunoscut cititorilor noștri, ca și publicului românesc în general, pentru modul eficient, suplu și plin de discernămint în care își înscrie contribuția la dinamizarea valorilor culturii, la propulsarea lor în circuite mai ample și mai vii, prin comentarii, studii și exegeze, menite să apropie — în actul cunoașterii reciproce — bunurile comune ale civilizației. Într-o lume în care izbucnirea comunicațiilor la scară planetară, face ca tezaurul spiritual al popoarelor să fie împărțit — pe temeluri reciproce — în flux continuu, pe toate meridianele, iradiind, în multiple sensuri, sfere culturale pînă nu de mult etanșe, acțiunea omului de cultură este, desigur, pe planul activității sale proprii, aceea de a întări — aprofundîndu-le —, legăturile între popoare și civilizații diferite, după cum, în perspectivă esențială, intervenția lui se cade înțeleasă ca un act profund umanist și constructiv. Nu altul este sensul distincției acordate lui Dan Grigorescu de Asociația Internațională pentru Istoria Culturii: aprecierea activității sale în slujba valorilor umanismului — a promovării unei mai bune cunoașteri a României ca focar de artă și cultură în lume, a artelor și capodoperelor literare ale lumii în România — înaltul for academic a conferit criticului român semnul prestigios al unei prețuiri firești, care ne face cinste.

Ecouri ale literaturii române la Kiev

În afară de *Inostrannaia Literatura*, în Uniunea Sovietică mai apare și o altă revistă destinată a populariza literatura străină în rîndul cititorilor sovietici. Este vorba de revista *Vsesvit*, publicație în limba ucrainiană. Revistă cu tradiție (înființată în 1925) și largă deschidere, *Vsesvit* se preocupă în mod egal de traducerea celor mai de seamă opere din literatura universală, mai ales cea contemporană, și de comentarea critică a celor mai interesante fenomene literare și artistice. În mod firesc, în anii din urmă, atenția revistei s-a îndreptat spre zonele de cultură și literatură socialiste, aducînd un aport prețios la cunoașterea acestora în rîndul cititorilor de limbă ucrainiană. *Vsesvit* a selectat, nu odată, spre tălmăcire, poezie, schițe, nuvele din literatura română. Vom aminti, între altele, că în paginile acestei reviste a apărut în premieră pentru întreaga Uniune Sovietică traducerea romanului *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu. În unul din ultimele sale numere (nr. 8/1976), revista publică un grupaj de poezii semnate de Virgil Teodorescu și Maria Banuș. Traducătorul Pavlo Movoian a transpus, într-o traducere foarte îngrijită, poezii reprezentative din creația lui Virgil Teodorescu, precum *Acel secret*, *Munții din vise*, *E rîndul meu*, etc., iar Sofia Maidanska a tălmăcit poeziile Mariei Banuș, *Noaptea răscăleii*, *Traietorie* etc. T.N.

Traducere din «Biblioteca pentru toți» recenzată în S.U.A.

Revista *Scriblierian* publicată de Universitatea Temple din Philadelphia (S.U.A.) apare de două ori pe an și își propune să informeze cît mai complet și sistematic despre literatura engleză de la începutul secolului XVIII, consemnînd sau comentînd pe cît posibil toate cercetările din lume în acest domeniu. În mod firesc, spațiul cel mai amplu revine lucrărilor, numeroase, din țări de limbă engleză; dar numărul (VIII), 1—1975 cuprinde și recenzii ale unor lucrări apărute în Polonia, Israel, Franța, Canada, etc. Anglistica din țara noastră e prezentată prin recenzia lui Al. Dușu la antologia *Eseul englez* (apărută sub îngrijirea lui Virgil Nemoianu și Andrei Brezianu (pp. 10—11).

Un roman de Sorin Titel la Paris

Colecția « Les Lettres nouvelles » a editurii pariziene Denoel a inclus printre aparițiile sale, în sezonul actual, romanul lui Sorin Titel, *Lungul drum al prizonierului*. Hebdomadarul « Les nouvelles littéraires » (nr. 2517/1976) s-a grăbit să înregistreze extrem de favorabil această noutate de librărie. Recenzentul mărturisește dubla satisfacție produsă de proza autorului român prin expresivitatea sa realizată și prin semnificațiile alegorice implicate în substanța cărții. Într-o fină țesătură de fantastic și evidență, romancierul călăuzește pașii cititorului dincolo de concretul senzorial imediat, incitându-l să reflecteze la condiția existenței umane, la precaritatea aparențelor, la necesitatea căutării neîncetate a celui echilibrul lăuntric menit să facă posibilă comunicarea între oameni și, deci, să dea un sens superior trecerii fiecăruia prin viață, în pofida multelor absurdități întâlnite în cale. Prozatorul urmărește permanent confruntarea cu absurdul și tocmai de aici își trage o bună parte din puterea de convingere și cartea sa, ferită atât de platitudinea pedestră a reproducerii naturaliste, cât și de schematismul abstracționismului simbolist. « Citind *Lungul drum al prizonierului* — constată, în încheiere, recenzentul francez — te gândești la Kafka sau mai curînd la frumoasa carte a lui M. Blecher, un supraréalist român mort la 27 de ani, puțin înaintea războiului: *Întîmplări în irealitatea imediată*. Dar aceste trîmțeri, nu dau o idee nici de importanța acordată materiei, percepțiilor, și, adesea, nici de humorul scrisnit și singular al lui Sorin Titel, pe care, traducătoarea sa, Marie-France Ionesco, a știut să-l reproducă pînă în cele mai subtile nuanțe ».

La scurt interval, un amplu comentariu de o pagină și ceva a apărut în săptămînalul « La Quinzaine littéraire ». « Povestirea — subliniază recenzentul — nu este nicidecum greoaie sau monotonă: fiecare scurtă secvență care o compune te ține cu respirația tăiată. În stricta evocare a detaliilor de tot felul, Titel face proba unui humor original, din care s-ar crede la început că scrișnește, dar bagii de seamă că geme în secret ». Este remarcată tensiunea etică a cărții și curentul de vibrantă umănitare care o străbate: « Este unul din elementele care-i conferă o forță deosebită: aparenta detașare a autorului nu aparține unui geometru ori măsurător de terenuri, aparenta detașare pune în trasarea coordonatelor periplului ». Modernitatea personajelor, se remarcă în comentariu, nu vine din niciun fel de eventual conformism la canoanele romanului « occidental », ci suprimă substanța specifică a experienței dramatice prin care trec. « Lumea lui Sorin Titel evocă oarecum pe aceea a gravorului Frans Masereel, ale cărui personaje se detașează tragic pe un fond clar, siluete sumbre... Sub aparența de neutralitate a narațiunii, autorul se ghicește profund solidar cu personajele sale ». Realismul romancierului n-are nimic didactic și rămîne pînă la capăt străin de orice dogmă, orice închistare în formule gata confecționate. Dimpotrivă, o aură meditativ-visătoare încununează lectura, ca o speranță într-o lume a împlinirilor posibile. G.Ș.

Lirica și proza română comentată în Books Abroad

Primul număr pe 1976 al trimestrialului *Books Abroad* (Universitatea Oklahoma) conține un amplu articol despre poezia feminină tînă în literatura română semnat de profesorul Michael Impey (Universitatea Kentucky) și însoțit de mai multe traduceri. Revista publică și recenzii la romanele *Delirul* de Marin Preda și *Calolanul* de Lăncrănjan, cea din urmă sub semnătura lui Virgil Nemoianu.



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

HORIA BERNEA

În loc de prezentare la «DEAL IV»

Problema «deal» începe pentru mine din 1960, cînd am pictat prima dată acest subiect, dar în forma actuală, ca demers unic și «punctiform» în forma «veșnicului început», nu apare decît în 1971, cînd m-am hotărît pentru Deal (I). Nu știam cum și cît voi lucra, cît de fecundă va fi problema, dacă voi rezista în timp, care ar fi cea mai potrivită atitudine în fiecare moment al lucrului, etc. . . În afara altor probleme ce s-au lămurit pe parcurs, există cîteva de ordin «tehnic», ce le voi expune pe scurt aici.

În cadrul Deal I — mi se părea suficientă unitatea dată de unicitatea temei, mi-am permis deci să folosesc două, chiar trei unghiuri diferite, tehnici diferite, dimensiuni și proporții diferite. În timp, în cursul lucrului, a apărut necesară o «repunere» a problemei, a rezultat o restrîngere a dezvoltărilor posibile și o mai acută economie de mijloace — mai ales în ceea ce privește «economia» expoziției în general; astfel, la Deal II rămîne în continuare o mare varietate în ceea ce privește proporțiile lucrărilor, dar suprafețe egal de mari, am

eliminat alte mijloace decît pictura (ulei sau acrilic) pe pînză sau hîrtie, şi m-am fixat la două direcţii principale de « privire » a Dealului. Deal III păstrează, ca şi Deal II, fotografia absolut necesară a locului şi un plan — desenat în creion, dar toate lucrările sînt ulei pe pînză 60 × 120 cm. reprezentînd dealul privit din direcţie unică (sud.) Numărul lor a fost indefinit, am lucrat cîte am putut, după care m-am oprit ! Au rezultat numai picturi 60 × 120. . . Cu Deal IV mi-am propus încă o restrîngere a problemei, în dorinţa unei şi mai mari concentrări, în speranţa unei bucurii sporite. Numărul a fost programatic fixat la 7 pînze de 1m × 3 m ulei pe pînză într-o tehnică cît mai apropiată de ideea excluderii celei de a treia dimensiuni (efecte de pastă, reliefuri etc.). Ceea ce prezintă este procesul elaborării acestui ciclu, ciclu ce nu a putut (programatic) suferi reveniri, retuşuri, operaţii de selecţie: picturi lucrate în ideea că orice revenire sau eliminare e imposibilă, deoarece nu sînt decît 7 şasiuri cu pînză preparată şi toate vor alcătui ciclul, indiferent de gradul lor de realizare.



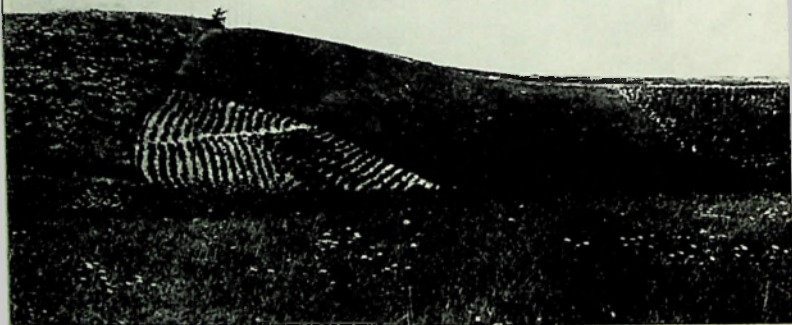
Dacă aş dori să scriu aici cîteva din ideile cu caracter general ce mi-au guvernat în special munca în timpul acestei perioade, m-aş opri la următoarele:

— Trebuie să înţeleg că eu nu « creez », ci materializez. . .

— Materializarea formelor ce rezultă din tentativa de a « atinge » (a palpa) « necunoscutul » şi « neînţelesul » exclude idei ca cele de a « imagina » şi « a inventa », cele găsite acolo sînt atît de bogate, atît de puternice, încît simpla şi cinstita (umila) lor revelare devine cel mai important şi dificil lucru.

— Lumea trebuie să fie pentru mine un lucru minunat, misterios, în afara mijloacelor ordinare de cunoaştere.

— Ideea de *libertate în artă* a apărut atunci cînd « canoanele şi dogmele » au fost vidate de toată semnificaţia lor spirituală. O anumită libertate « formală » a fost obţinută, cu multe eforturi, în epoca modernă nu pentru a materializa micimea şi slăbiciunea ce ne-ar caracteriza ca oameni « complet liberi »



(fără puncte de referință. . .) în fața lumii și a universului. Căutînd să « inventeze », să « creeze » (în sensul efemer, precar actual al cuvîntului), omul s-a materializat ca ființă rătăcită — cu adevărat liberă. . . (de unde criza de încredere. . . !?)

— Conștiința că astfel ne privăm de dimensiunea cea mai fecundă și benefică a existenței. . .

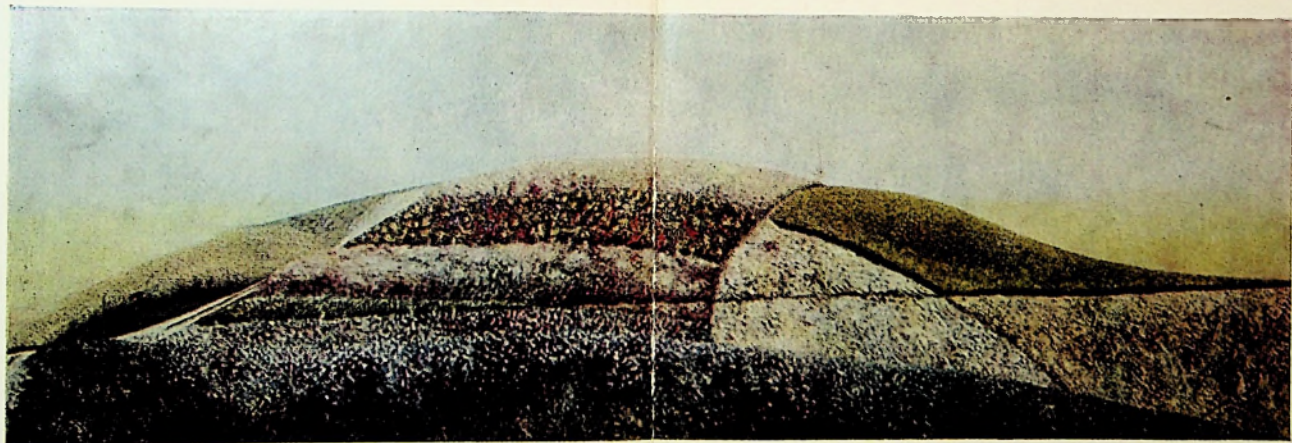
— Eforturile mele trebuie să tindă la a-mi restitui capacitatea de a crede că valorile spirituale sînt veșnice și neschimbătoare, că omul are aceleași nevoi și aceleași scopuri, ele trebuie să mă ducă la o autentică « umilință », la o « repunere în scară » necesară, ce duce la o adevărată valorificare a « eului ». . .

— Obiectivitatea — fenomen statistic. . .

— « Lumea obiectivă », o foarte mică parte a universului ce ne înconjoară.

— Curmarea multitudinilor de dezvoltări posibile. . .

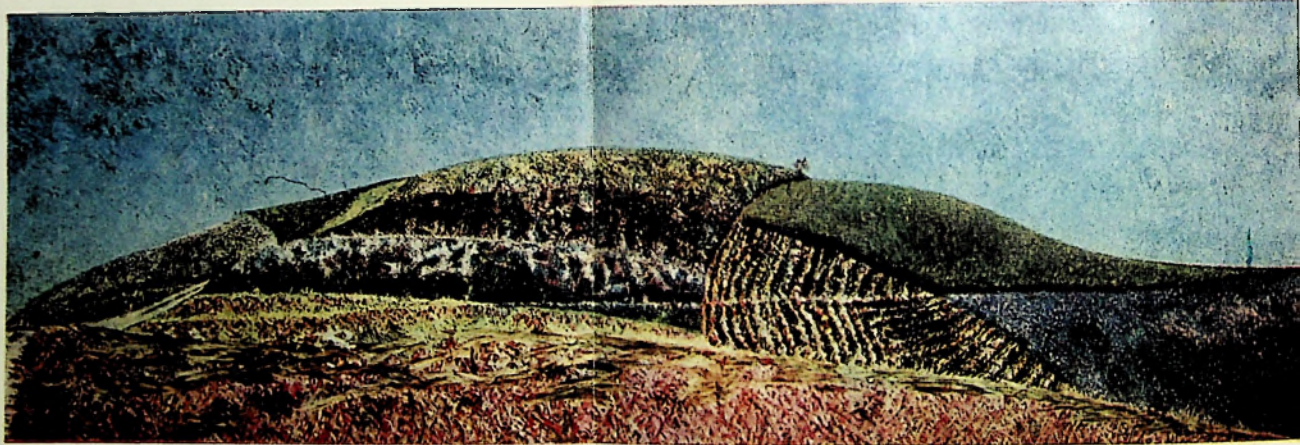
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



HORIA BERNEA: DEAL IV

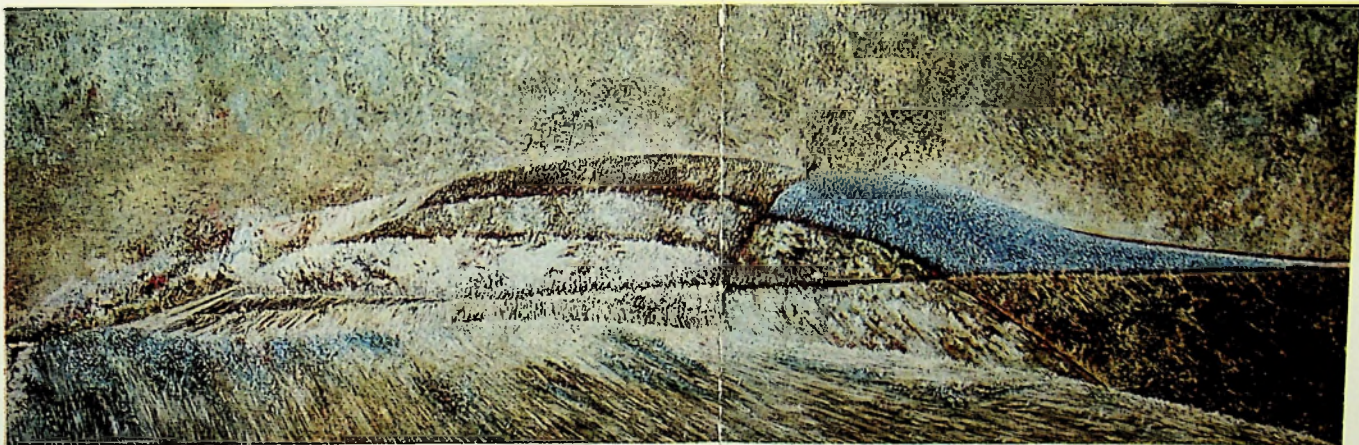
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NOE
1975

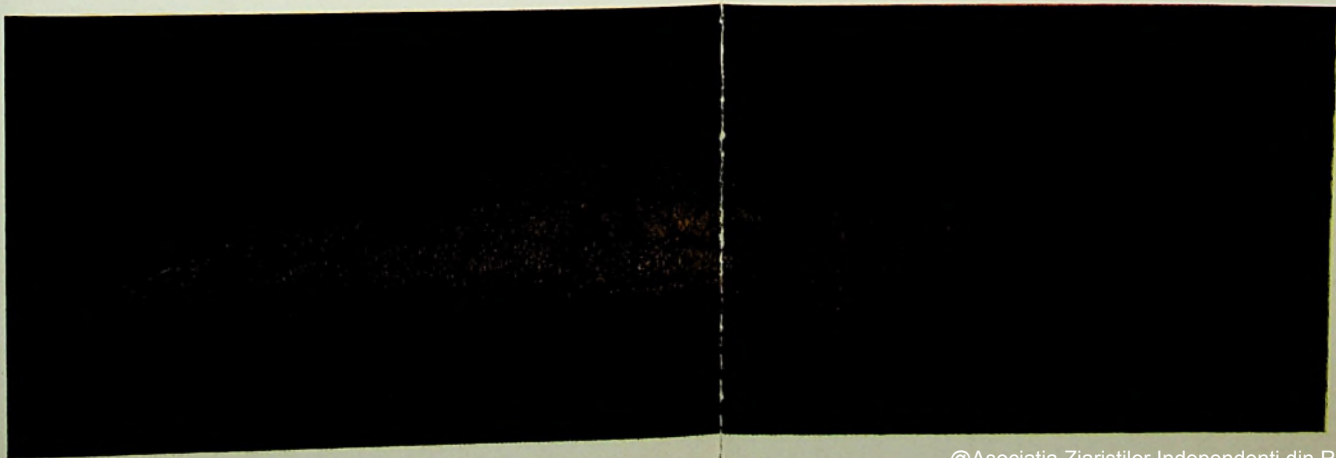


FEB-
MAR
1976





DE
197



APR.
1976



IAN.
1976



APR
MAI
1976

N. STEINHARDT

DEALUL UNIVERSAL ȘI ROMÂNESC AL LUI BERNEA

Daă bornele care străjuiesc granița dintre istorie și roman se adevăresc, la o cercetare mai atentă, alcătuite dintr-un material destul de neconsistent, tot astfel și între artele plastice și literatură stau linii despărțitoare ce-și află justificarea numai în prejudecăți și teorii în deosebi didactice ori de suprafață. Pictura lui Horia Bernea constituie o dovadă fermă a unității artei și contribuie masiv la spulberarea iluziei că două dintre principalele ei domenii ar fi cu desăvîrșire diferite. Pictura lui Bernea e pictură, nu cine știe ce petențios și dezolant amestec de teorie și culoare, de vagi divagații filosofice și nesiguranțe tehnice.

Dealul e unul din motivele cele mai frecvente la Horia Bernea. Mai bine zis, un anume deal, un deal real dintr-un anume loc al țării. (Comuna Poiana Mărului, județul Brașov). Dealul acesta (întrutotul neexcepțional, cam pleșuv, ca și muntele lui Mussorgski, deal posesor sus pe creastă, în dreapta, al unui pomișor și mai jos, în stînga, al unei troițe) e înfățișat primăvara și toamna, sub soare și pe timp de ploaie, dimineața devreme, la amiază, seara, noaptea, cînd ninge ori bate vîntul, cînd e pe de-a întregul verde sau de-un cenușiu bacovian, surprins într-o lumină sub înveșmîntarea căreia pare a surîde, acoperit de rouă, noroi sau zloată, bătînd în roșu ori în alb imaculat, în galben și într-un pestriț punctiform, transmițînd privitorului senzația de frig, de spaimă sau de bucurie, de exaltare sau de singurătate și reculegere, de lacustru ori de uscăciune, de prea plin ori de puțînătate, de nevoie de expansiune ori de adîncire în sine etc. etc.

Dar asta nu ar însemna decît variațiuni pe o temă dată, la drept vorbind nu ar fi — în cel mai bun caz — decît o virtuozitate. De-ar fi așa, tema dealului nu l-ar caracteriza pe Horia Bernea ca pe

un artist întru totul original și nu ar da pînzelor sale dreptul de a fi socotite ca aparținînd domeniului înalt unde ramurile artei se unesc, se reunesc, dincolo de ipostaze sensibile, într-o unicitate conceptuală deplină. De fapt, spre a nu ne rătăci zăbovind pe ocolișuri și temîndu-ne de cuvinte, dealul la care ne referim este un univers.

Mai precis: e un « model » de univers, e universal și proteic, o fără sfîrșit și extratemporal. De fiecare dată — într-un format mai mare ori mai mic, pe o pînză pătrată ori dreptunghiulară, avînd drept dominantă o altă culoare și plutind în eterul altei tonalități, supus unor vibrații neconținut desvăluitoare de noi metode vrăjitorești și incantatorii — e o altă lume.

De fiecare dată lumea (reprezentată prin deal, prin amănuntul acesta infim și atotcuprinzător) apare făurită și acordată pe alte tonuri de bază, în alte « chei », din alte (nesfîrșite) perspective, cu o altă viziune de ansamblu și pornind de la alte axiome. Ceea ce ar fi putut să fie monotom (ori denotînd o monomanie) se adevărește de o varietate infinită, și aceasta numai fiindcă artistul, avînd în față același deal, același unic și neschimbat obiect, se schimbă el, devine el altul, se transformă el de fiecare dată în Creator și (în sens elin) Poet absolut. Odată cu fiecare nou deal, Horia Bernea revine la zlua dîntii a Facerii, la explosiva ei voinție, la clipa neîntinată a Începutului — ori (dacă socotiți preferabil un mod de vorbire mai modest) redobîndește capacitatea originară de a se ulmi și da nume celor dimprejur.

Cu alte cuvinte, Dealul dovedește:

Că partea, întotdeauna, e mandatară întregului. Deși dealul nu-i

decît o părticică a pămîntului, în el se rezumă şi se contopesc esenţele planetei (mai corect: ale sistemului galactic) şi ard şi se ridică la temperaturi de incandescenţă (propice transmutărilor) toate puterile ei (ori lui).

Că unul şi acelaşi lucru poate, pe rînd, lua toate înfăţişările Imaginabile, ceea ce-i tot una cu a spune despre pictor că-i un alchimist ori mai exact un reactor, un ciclotron, de vreme ce poate transmuta elementele.

Că pictorul, asemenea unei puteri cosmice, are darul de a face lucruri noi, el cu adevărat are calităţi placentare şi generatrice, dat fiind că nu numai că programează şi zămisleşte noi asamblări, ci şi aduce în lume făpturi, făpturi vii.

Că posedînd, aşadar, secretul unor energii nesupuse degradării şi constituind izvoare de nesecate înprospătări, el poate, ca nimeni altul, da oamenilor o imagine ori o întuiţie a noţiunii de infinit.

Ni se dă planul geodezic al dealului (pentru locuitorii uneia din planetele din Alfa din Centaur realitatea noastră poate fi vis şi poezie), însă alături, « obiectul » apare ţinînd ba de un univers sincopat, ba de unul al anti-materiei, ba de unul ne-euclidian, ba de unul al « buciului care sună cu jale »; ba e al spumel, ba al magmei, al imploziei, al volatilităţii. Horia Bernea, stăruind asupra dealului, n-a vrut (deşertăciune a deşertăciunilor) să arate cît de măestrit poate schimba, înmulţi, preface, reconstrui un lucru. Conştient sau nu, volt ori nevoit, a exemplificat « pe viu » că infinitul ne stă la îndemînă, sălăşluieşte în fiecare parte, porţiune, ori părticică a totalului. Pictura sub penelul său demonstrează ceea ce muzica ne spune de mai multă vreme — şi pe calea sunetelor e mai uşor de captat: nu numai « unităţile » care alcă-

tuiesc un « tot » sînt infinite ori tind spre infinit și nu numai posibilitățile de a le combina nu au limită, dar și « atmosfera » în care iau ființă și durează se poate schimba *ad infinitum* — din străfunduri și pe deplin. Dealul acesta cărămiziu sau dealul acesta de-un verde aprins, dealul acesta argintiu și elegant ca un salon de aristocrat francez din secolul al XVIII-lea, dealul acesta mocirlos și greoi ca o colibă de om sărac și năpădit de nevoi, dealul acesta purpuriu și grav ca o mantie de cavaler spaniol, dealul acesta ferecat în solzi metalici și căftănit în blănuri scumpe ca un boier velit ori dealul acesta dintre gălbui și azur ca o coroană de flori pe șuvițe de tînăr păr auriu. dealul acesta este de fiecare dată el însuși și, în toate cazurile, un infinit.

Efectuînd experiența transhumării (iau termenul în sensul cel mai apropiat de cuvintele *trans* — dincolo de — și *humus*, pămînt) cu preaterestrul, solidul și mult magicul său deal, Horia Bernea duce spre împlinire și confirmă ghicita intenție a unui artist căruia infinitul i-a vizitat și sufletul și paleta. (Și n-a fost nevoie de călătorii în jurul lumii sau de rătăcirii printre stele, a fost de ajuns, concentrîndu-se și interiorizîndu-se, să contemple un singur obiect pentru a se apropia de taine și a zări nemărginirea).

Scaun sau deal sau orice o fi, nu este neapărat nevoie să ne uităm peste zări : infinitul e și aici, între, printre și în noi, și mai ales în inimile noastre. Căci ce sînt scaunul acela atît de galben al lui Van Gogh ori Dealul cu o mie și una de fețe al lui Horia Bernea ori o natură moartă de Chardin ori merele lui Luchian, de nu o proiectare a eului, a inimii care e « ochiul cerului »? Împărăția infinitului începe înlăuntrul nostru.

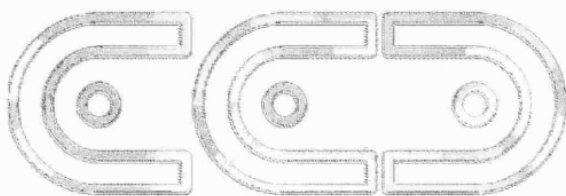
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI**

Lei 14

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

